

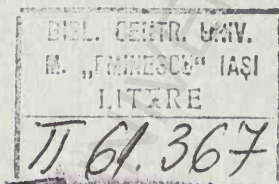
ION BĂLU

II 61.367



OPERA LUI G. CĂLINESCU

Gibra®



785.19-II

ION BĂLU

OPERA LUI G. CĂLINESCU

Opera lui G. Călinescu
Colecția Clasică Literară

505205

LIBRARY

X 28 508 070 1221

Coperta: STAN BARON

OPERA LUI G. CALINESCU

Colecția CRITICĂ LITERARĂ

© LIBRA®

ISBN 973-9016-88-X

II-61.367

ION BĂLU

ION BĂLU
Opera lui G. Călinescu / Ion Bălu - București:
Editura Fundației Culturale Libris, 2001
p. 608; 20 cm. - (Critică literară)
Bibliogr.
ISBN 973-9016-88-X

OPERA LUI G. CĂLINESCU

B.C.U.- IASI 505204



LIBRA®
București, 2001

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BĂLU, ION

Opera lui G. Călinescu / Ion Bălu. – București:

Editura Fundației Culturale Libra, 2001

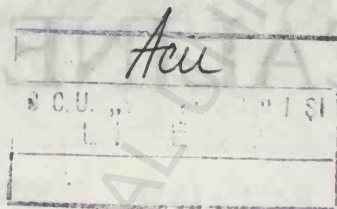
p. 608; 20 cm. – (Critică literară)

Bibliogr.

ISBN 973-9016-88-X

1. Călinescu, George

821.135.1.09 Călinescu, G.



**Volum apărut cu sprijinul Ministerului Educației și
Cercetării și al Ministerului Culturii și Cultelor**

I. O scurtă fază de italianizare (1919-1926)

1. Atracția poeziei

Primăvară impetuoasă

rememorări sunt haotice, anperi de viață, în literatură literatură
scrisă de la origini până la prezent, 1941, amintiri de "cărți
antivietice" întreprinse la Roma, referințe la propaganda biserică
catalică în Moldova și Țara Românească și, în cele din urmă, o
narațiune a evenimentelor, menționând și treburile, o scurtă fază de
italianizare, în care a tradus românește *Un uomo finito* de Giovanni
Pavese și a redactat, o vreme, *Revista Română*. Interviuurile, papane,
scrisorile, divanurile sunt înalte, perioada interbelică, stăruiește
în detaliu la "mănușile" "antivietice", interjecții literaturale, cu
unul dintre informații, în literatura lui un vag decalaj, nu
sunt prea precise.

După moartea scriitorului se înfișă în trecut, câteva
documente și evenimente care se pot găsi în prezent. Căruia
care, în timpul, este îndepărtat, și înțelegerea este o sinteză
biografică a lui, în care dădea din viața lui G. Călinescu.

1. G. Călinescu, *Un om finit*, în: *Un om finit*, de la origini până la prezent,
Editura Fundației Culturale București, 1941, p. 148.

2. A. Călinescu, *Un om finit*, în: *Un om finit*, de la origini până la prezent,
Editura Fundației Culturale București, 1941, p. 148.

3. A. Călinescu, *Un om finit*, în: *Un om finit*, de la origini până la prezent,
Editura Fundației Culturale București, 1941, p. 148.



Prima viziune împăcată

Reprodus după textul original, tipărit la București în
Căminul de tipăritură al Universității de Medicină și Farmacie

I. O scurtă fază de italianizare (1919-1926)

1. Atracția poeziei

Asupra începuturilor sale, critice și literare, G. Călinescu s-a străduit să păstreze o discreție desăvârșită. Tardivele rememorări sunt laconice, uneori evazive. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, amintea de „cercetări arhivistice” întreprinse la Roma, referitoare la propaganda bisericii catolice în Moldova și Țara Românească și, inversând cronologia evenimentelor, menționăm, în treacăt, o scurtă fază de italianizare, în care a tradus romanul *Un uomo finito* de Giovanni Papini și a redactat „o vreme”¹ revista *Roma*. Interviuurile, puține, acordate diverșilor solicitori, în perioada interbelică, amintirile redactate la insistențele „prietenilor”, intenționat literaturizate, ca astfel puținele informații să plutească într-un vag desăvârșit, nu aduc multe precizări.

După moartea scriitorului au ieșit la iveală câteva documente și evocări² ale celor ce i-au stat în preajmă. Cineva care l-a cunoscut mai îndeaproape, a încercat chiar o sinteză biografică a primelor trei decenii din viața lui G. Călinescu³.

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1941, p. 838.

² Amintim numerele omagiale ale revistelor: *Viața românească*, nr. 6, iunie 1965; *Gazeta literară*, nr. 11, 17 martie 1966; *Contemporanul*, nr. 12, 19 martie 1965 și mai cu seamă *Revista de istorie și teorie literară*, tom 15, nr. 3, 1966.

³ Valeriu Ciobanu, *G. Călinescu, Revista de istorie și teorie literară*, tom 15, nr. 3, 1966.

Informația a continuat totuși să rămână lacunară și abia întâia ediție a acestei monografii, 1970, a dezvăluit – spre indignarea „călărescienilor” – procesul sinuos de cristalizare a personalității lui G. Călinescu, de-a lungul anilor 1919–1931.

*

În primul an universitar, 1918–1919, G. Călinescu nu s-a prezentat la nici un examen; în schimb, el, care în școala primară compusese o poezioară, uimit „de mecanica goală a versurilor”⁴, după cum însuși mărturisea, percepe iarăși, spre începutul primăverii, chemarea poeziei. La „3 martie 1919”, G. Călinescu a transcris, în *Albumul verișoarei sale Lucia Niculescu*, atent, caligrafic, cu cerneală violetă, poezia intitulată *Luciei*. Aceasta rămâne, în timp, întâiul text liric, scris și datat de G. Călinescu. Evident, va fi fost precedat de altele, nepăstrate, deoarece versurile dezvăluie un anume exercițiu, însă valoarea și problematica sunt comune vârstei și epocii.

Textul este alcătuit din cinci catrene; cel dintâi, reluat în final, cu primul vers parțial schimbat, formează rama ce justifică atitudinea versificatorului: „Voit-am vesele rime să-ți fac / Să-ți cheme pe față lumina, / Iar dacă apoi hotărât-am să tac / Mă crede nu-a mea este vina”. Scepticismul este provocat de „mizeriile” inerente vieții: în dragoste, „crud amăgire e tot”; o „părăsită” se tânguie „că iubitul nu vine să-i bată la geam”, iar alta, „de-o viață ce noi o doream / Curând se simte obosită”. Din aceste motive, „zâmbetul în față încet mi s-a stins / Cuprins de-o adâncă tristețe”.

Admirația verișoarei și a familiei îi va fi creat sentimentul putinței de a se afirma în câmpul liricii autohtone. Aspirațiile lui G. Călinescu nu erau străine de revirimentul prin care trecea revuistica română imediat după încheierea primului mare război. La 2 februarie, din inițiativa lui G. Ibrăileanu, sub conducerea lui Mihail Sadoveanu și G. Topârceanu, a fost editată la Iași revista săptămânală *Însemnări literare*; la 1 martie, reapărea la Craiova, *Ramuri*, publicație lunară, sub directoratul

⁴ G. Călinescu, *Rememorări*, *Națiunea*, II, nr. 527, 25 noiembrie 1947, p. 5.

lui C. S. Făgețel; la București, la 31 martie, își relua apariția *Universul literar*, iar, de la 19 aprilie 1919, a început să apară, condus de criticul E. Lovinescu, *Sburătorul*, „revistă literară, artistică și culturală”, amândouă săptămânale.

Din poeziile anterioare *Luciei*, sau din cele compuse spre sfârșitul lunii martie și în luna aprilie, G. Călinescu a selectat piesele trimise revistei *Sburătorul* la începutul lui mai 1919. I-a răspuns, ironic, D.N.[anul] la poșta redacției, la sfârșitul aceleiași luni: „G. Călinescu. Iată, vă facem plăcerea dumneavoastră și a cunoscuților, citând ultima strofă din *Flașnetarul*:

Papagalul verde
Țipă, amintind
Viața ce se pierde,
Uitări ce se-ntind.

Într-adevăr, cu asemenea versuri viața se pierde⁵.

Refuzul nu l-a descurajat. A continuat, în timpul verii, să scrie nu numai versuri, dar și aforisme, deoarece, în toamnă, i-a răspuns în paginile *Sburătorului* E. Lovinescu însuși: „G. Călinescu. Câteva cugetări sunt spirituale, dar e atât de greu de urmărit originalitatea în cugetări⁶. Peste aproape două luni, același îi găsea lui „G. Călinescu”, printr-o expresie eufemistică, „lucruri promițătoare⁷”.

Caracterizarea lui E. Lovinescu se referea la poeziile *Sonet* și *Cad frunzele*, trimise de G. Călinescu redacției la începutul lui octombrie 1919. Copiile textelor, scrise cu cerneală neagră, pe o foaie de hârtie groasă, asemănătoare cu un carton duplex, redactate, amândouă, cu greșeli de... ortografie, au fost păstrate de autor în arhiva sa, alături de alte manuscrise. *Cad frunzele* este datată „1919”, iar sub poezia *Sonet*, G. Călinescu a adăugat: „Sb.[urătorul] nr. 31”, spre a-și aminti mereu că acestea sunt poemele respinse de E. Lovinescu în noiembrie 1919.

⁵ *Sburătorul*, I, nr. 7, 31 mai 1919.

⁶ *Idem*, I, nr. 24, 27 septembrie 1919, p. 694.

⁷ *Idem*, I, nr. 31, 15 noiembrie 1919, p. 826.

Sonet-ul reprezintă un început de meditație, prilejuit de migrația păsărilor: „Plec berzile (sic!) din aripi fâlfâind, / Având tovarăși stol de rândunele. / Cu voi se duc și visurile mele, / În plaiuri depărtate de colind, // Câte din voi și ele vor pieri, / Căzând, din zbor, în mare obosite?“. Textul nu este încheiat. Prima parte a versurilor doi și trei din ultima stofă sunt tăiate cu o linie orizontală, fără ca autorul să fi adăugat altceva, iar versul final este neterminat. Forma definitivă va fi fost trecută pe manuscrisul expediat revistei.

Cad frunzele, pastel autumnal, lipsit de valoare artistică, dezvoltă un motiv frecvent întâlnit în poezia erotică: așteptarea zadarnică a iubitei. În decorul dezolant al parcului: „Cad frunzele, iubito, îngălbenite / Iar vântul rău le-mprăstie pe-alee, / Azi nu mai stau pe bănci, cu lungi condee / Flăcăi, scrind (sic!) pe nisip celei iubite. // Uitate ie-acum (sic!) stejarul plin de ghindă / Și fruntea-i de jale-ncărunțită...“ – îndrăgostitul transmite un mesaj melancolic femeii iubite, reale sau imaginare: „Te iert, a inimii aprigă doamnă, / Că nu mai vii. Uitare-i toată firea. / Poate târziu... Însă, acum e toamnă“.

Asupra acestui repetat eșec, G. Călinescu va păstra o tăcere aproape desăvârșită, însă refuzul de atunci al lui E. Lovinescu nu îl va uita. Răspunsurile primite le va reproduce, printre altele, un deceniu mai târziu, la rubrica intitulată *Curiozități* a primului număr din *Capricorn*, și gestul avea rostul de a sugera indirect lipsa de perspicacitate a fostului director al *Sburătorului*. Pornit dintr-o iritare juvenilă, atitudinea lui G. Călinescu nu schimbă fondul problemei. Respingându-i întâile producții poetice, D. Nanu și E. Lovinescu nu au greșit. Poemele incriminate se situează la periferia câmpului liric și este sigur că idealul de poezie spre care tindea tânărul student se afla, valoric, pe o treaptă de tot modestă. Anume indicii ne oferă în acest sens G. Călinescu însuși. Peste ani, într-o cronică din *Adevărul literar și artistic*⁸, a lăsat să-i scape niște mărturisiri și pentru ochiul cititorului de atunci reținea o poezie spre a cărei perfectibilitate năzuia să urce în anul celui dintâi debut:

„Am citit cu mirare, își începea G. Călinescu cronică din sus-numitul periodic, în volumul de poezii al d-lui Maximilian

⁸ An XI, seria a II-a, nr. 612, 28 august 1932, p. 7.

Costin (*Poezii*, Tg. Mureș, 1932), următoarea grațioasă compunere“ și pentru valoarea ei documentară o reproducem în întregime:

„Eu am venit de mult pe lume / Iar tu venit-ai mai târziu, /
Și-n veci nemulțumit cu viața / Te căutam fără să știu. // Târziu
de tot ne întâlnirăm / Purtați de-aceeași soartă-amară / Și pricepui
ce trist e, toamna, / Să te gândești la primăvară. // De-atuncea,
două glasuri triste / Răsună jalnic în pustiu: / – De ce-ai plecat,
așa devreme? / – De ce-ai venit așa târziu?“,
însoțită de comentariul criticului:

„...și mi-am adus aminte că am citit-o în revista *Sburătorul* din 1919, dacă nu mă-nșel. Era îndată după război și înainte de apariția numeroasei cete de poeți ce avea să vină, și această poezie mi-a plăcut atunci cu atât mai mult, cu cât *aspiram să scriu și eu atari compuneri* (subl. n.). Recitind astăzi poeziile d-lui – pe atunci Mircea Freamăt (adăuga G. Călinescu, caracterizându-și indirect propriile-i aspirații adolescente, deși poezia de față este superioară încercărilor sale lirice) trebuie să recunoaștem că factura lor e foarte învechită nu atât în spirit, cât în absența oricărui efort de coeficient personal“.

Eșecul acesta trebuie să-l fi resimțit G. Călinescu deosebit de dureros, fiindcă ulterior mereu și-a căutat justificări. La un moment dat, el pune insuccesul său pe seama lipsei generale de îndrăzneală a scriitorului și încerca, împotriva faptelor, să se convingă pe sine și pe alții că Ion Barbu și Camil Baltazar au putut debuta ca poeți, din cauza sfielii (!?) numai sub pseudonim, iar el, G. Călinescu, nehotărându-se să-și aleagă un pseudonim, nu a mai îndrăznit mulți ani să-și supună producția poetică judecății redactorilor *Sburătorului*. „...firea mai sfioasă a scriitorilor din acea generație (imediat după război, *n.n.*) punea piedici debutului. D-nii Barbu și Camil Baltazar au prezentat versuri sub nume fictive, iar eu personal n-am îndrăznit ani de zile, după răspunsuri amabile, dar negative, la Poșta Redacției, să mai înfățișez ceva“⁹. Firește, copilării! Matematicianul Dan Barbilian se temea de o posibilă reacție negativă a familiei, iar Leopold Goldstein intra în publicistică sub pseudonimul Camil Baltazar din motive personale.

⁹ *Problema tinerilor, România literară*, nr. 29, 3 septembrie 1932, p. 1.

BCU ALICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

României“ și G. Topârceanu – „Balada chiriașului grăbit“. Primele trei au fost redactate în anul 1920; două, în perioada când studentul frecventa cursurile anului întâi; a treia, în al doilea an de studii. Ultimele lucrări, datate 1921, au fost susținute, una în anul al doilea, alta probabil la începutul celui de-al treilea an universitar. Studentul semnează, de fiecare dată, G. Călinescu. Comentarii ale unor piese literare diverse, lucrările de seminar ale lui G. Călinescu, făcute la îndemnul lui Mihail Dragomirescu – care încerca astfel să-și obișnuiască studenții cu lectura și analiza – sunt firesc lipsite de personalitate. Semnate de altcineva, substituția nu ar fi băgată în seamă.

Lucrările călinesciene, însoțite de un amplu comentariu, au fost publicate de Ovidiu Papadima². Studiul introductiv e construit pe ideea existenței, în cele cinci încercări de analiză independentă, a trăsăturilor „caracteristice ale personalității lui (G. Călinescu, *n.n.*) dintotdeauna, care apar aici mai ferm sau mai vag conturate“. Suportul pe care e ridicată o asemenea afirmație mi se pare fragil. Din chiar studiul comentatorului se desprinde net o concluzie: ideile studentului G. Călinescu, la douăzeci și unu și la douăzeci și doi de ani, nu sunt deloc identice cu ale criticului și istoricului literar G. Călinescu, din 1941.

Să luăm câteva exemple chiar din acelea folosite de Ovidiu Papadima. În autorul *Gethsemanilor*, studentul G. Călinescu prețuia pe clasic: „Din cele văzute până aici – scria el –, rezultă ca primă caracteristică a acestei poezii seninătatea în concepție, reprezentată prin idee, suflet, imagini. Or, aceste însușiri ne fac să numărăm pe Duiliu Zamfirescu printre clasici“³. Peste două decenii, istoricul literar este de părere contrară⁴: „Aproape stereotip, când se vorbește de poezia lui Duiliu Zamfirescu, se remarcă «clasicismul» lui senin. Clasicitatea poetului este, în fond, aceea a lui V. Alecsandri din *Rodica*: o sensibilitate vapoasă și dulceagă, un horatianism prin pana lui Nanu și Ollănescu“. Relevabil este contrastul dintre analiza făcută de student *Nenorocirilor unui slujnicar*, „primul și ultimul roman

² Ovidiu Papadima, *Din anii studenției*, *Revista de istorie și teorie literară*, tom 14, nr. 3–4, 1965, p. 513–553.

³ G. Călinescu, *Duiliu Zamfirescu – „Gethsemani“*, loc. cit., p. 529.

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 472.

umoristic din literatura română și împământeneste la noi tipul parvenitului⁵ și rezerva istoricului literar care reproșa nuvelei „spiritul cam ieftin, dacă nu chiar vulgar“, reținând doar parodia funcționarismului în persoana lui Găinescu, iar în vorbele lui Râmătorian, adresate tinerei Rezi, întrezărește „stilul burlesc liric“ al viitorului Rică Venturiano⁶. Și exemplele ar putea continua.

Strivit de autoritatea manualelor, de prestigiul clasicilor, studentul G. Călinescu șovăie și își formulează nu o dată reticențele la adăpostul eufemismelor. Lucrările sale de seminar se mențin, o repet, la un nivel general comun. Însă parcurse, ele lasă puțința întrevederii unei normale și firești evoluții spre maturizare, de-a lungul celor trei ani de studii, evoluție din care nu lipsesc stagnările. Studentul acumulasă în întâiul an universitar cunoștințele corespunzătoare, întreprinsese lecturi asidue, redactase și susținuse conferințe; asistasă apoi la seminarii și, din modul cum ceilalți colegi ai săi își redactau lucrările, G. Călinescu scosese, fără îndoială, pentru sine, învățăminte; pe marginea îndrumărilor date de Mihail Dragomirescu, meditasă iarăși, după cum posibil este să fi întocmit inițial vreun plan ce era supus, împreună cu bibliografia folosită, aprobării profesorului.

În ansamblul tezelor seminariale, *Calderón-„Judecătorul din Zalaméa“* se ridică vizibil peste analiza poeziei lui Duiliu Zamfirescu și a nuvelei lui N. Filimon, fiindcă acum G. Călinescu încearcă să-și construiască teza pe un fundament teoretic. El începe prezentarea piesei lui Calderón prin considerațiuni referitoare la natura comicului și tragicului. „Chestiunea este ce e *Judecătorul din Zalaméa*, dramă sau comedie?“ Distincțiile stabilite au drept punct de plecare *Le rire* al lui Bergson. Definițiile filozofului francez i „se par foarte nimerite“, deoarece ele au „tocmai calitatea de a explica esența comicului și tragicului după condiții de conținut“. Personajul de

⁵ G. Călinescu, *Nicolae Filimon – „Nenorocirile unui slujnicar“*, loc. cit., p. 529.

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 311.

comedie se caracterizează „în ce are el mai adânc“, zice G. Călinescu, prin „absoluta lui inconștiență de propria-i ridiculitate“. El întreprinde acte mecanice și instinctive, asupra cărora nu cade „lumina autocriticii“. În antiteză cu comedia, își continuă argumentarea, tragedia mută accentul de pe latura automatică a individului pe procesele de conștiință. Eroii „își dau seama de patimile lor. Nu le justifică mai niciodată, totdeauna caută să se împotrivească. Sfârșitul: sunt târați de ele fără voia lor“. Reținem și concluzia la care ajunge tânărul student în caracterizarea „celor două spețe dramatice“: „Tragedia e de natură mai mult lirică, și importanța coeficientului personal al individului scade în fața interesului psihologic pe care îl prezintă anumite pasiuni, în timp ce comedia dă mai multă amploare caracterului (subl. aut.), adică complexității de note instinctive și mecanice“. În lumina considerațiilor de mai sus, G. Călinescu povestește amănunțit subiectul și caracterizează personajele, toate prin lungi citate crezute semnificative.

Prin latura critică a analizei exprimate mai fluent, dar și prin scoaterea la suprafață a unei noi arii de lecturi, interesantă rămâne lucrarea despre *Cântarea României* a lui Alecu Russo. Inițial, studentul întreprinde o timidă încercare de a situa scrierea în ansamblul operei lui Russo, în care *Cântarea României* „intră ca o verigă“. Cu justete întrevede, în schimb, una din notele particulare ale omului și scriitorului: „...Russo n-a fost un poet nereușit sau oprit în drumul creației, ci un luptător cu ideea – și de aici inegalitatea și ocazionalitatea operei sale, pe care i-o impută unii – pentru care haina poetică a servit la un moment dat ca să dea putere sugestivă – și poate să și ascundă – unor idei de altă natură decât poetice“. Nu lipsită de interes este cealaltă observație, referitoare la întrepătrunderea în personalitatea lui Alecu Russo a unor „însușiri critice remarcabile, unite cu o bogată cultură. Și un spirit critic, adaugă G. Călinescu, își poate dispune întotdeauna reminiscentele sale literare în așa fel încât să dea iluzia unei creațiuni“.

Parcurgând scrierea, G. Călinescu observă, de la început, atmosfera ei „neromânească“ și are impresia că aerul nefiresc ar veni din neconcordanța ritmului frazei „cu ritmul sufletesco

național“, ca imediat să continue: „Procedeele stilistice dau impresia unei traduceri dintr-o limbă cu altă logică decât cea românească“, încât imediat te întrebi dacă studentul nostru știa sau nu că are în față într-adevăr o traducere. Aer fals și artificial respiră, e de părere G. Călinescu, atât interogațiile cu care încep versetele, cât și monologurile descriptive. În schimb, enumerarea „cu tonalitate funebră a calităților unei ființe sau lucru dispărute“ o apreciază, considerând-o drept o „notă particulară și cu totul nouă“ pentru epocă și limbă. Demonstrația a fost făcută spre a arăta necesitatea comparării poemului semnat de Russo cu acele scrieri ale literaturii străine care au exercitat o eventuală influență asupra autorului. O referire la G. Bogdan-Duică – ce identificase în *Cântarea României* înrâurirea lui Mickiewicz – ne duce la concluzia că G. Călinescu cercetase studiile mai însemnate în legătură cu *Cântarea României*. În dezacord cu G. Bogdan-Duică – și independența tânărului trebuie să-i fi făcut plăcere lui Mihail Dragomirescu –, G. Călinescu remarcă, „în treacăt“, influența „mai probabilă“ a lui Ossian și scoate exemple spre a ilustra particularitățile mai sus-găsite, toate, într-adevăr, posibile. Constată și înrâurirea *Bibliei*, dar insuficient asimilată, suflul biblic rămânând mai adesea „o nuanță exterioară și plină de manierism“. Un poem de amploarea celui analizat, își continuă tânărul argumentația, ar trebui să se sprijine pe o forță epică evocatoare și pe un lirism adecvat. Însă și părțile epice și cele lirice suferă de prozaism în expresie, mai rar, dar frecvent în fond, prin această ultimă formă, G. Călinescu înțelegeând „lipsa imaginii senzaționale și emoționale și înlocuirea ei cu abstracțiuni“; totul e abundent exemplificat. Meritele *Cântării României*, zice spre sfârșitul demonstrației autorul, constau într-un puternic și plastic suflu epic, ca în încheiere să-și retracteze prea generoasa apreciere: „Nu mai rămâne ca valoare pozitivă decât suflul epic al câtorva strofe, plasticitatea imaginilor pe alocuri, puritatea limbii peste tot“.

Dintre cele cinci lucrări de seminar, aceasta rămâne mai realizată, și valoarea ei e dată de migala pusă în redactare, de grija manifestată pentru echilibrarea compozițională, cât și de întrezărirea unui început de metodă: stabilirea influențelor, izolarea

citatelor etc., însușiri ce trag în cumpănă tot spre ipoteza unei laborioase pregătiri a materialului.

Dar dacă însușirile de mai sus sunt evidente, sterile mi se par speculațiile adiacente. Se poate susține existența, aici, a unui început de „polemică discretă“ între studentul G. Călinescu și profesorul său de estetică Mihail Dragomirescu? Da de unde! Curată exagerare rămâne și ipoteza unei confruntări de idei între „studentul G. Călinescu la douăzeci și unu de ani... cu un spirit filozofic de talia lui Bergson“. În realitate, e vorba de o simplă parafrizare a ideilor filozofului francez, cu totul normală la un student. Referințele la scriitorii străini, iar, uneori, traducerea, spre exemplificare, a unor pasaje întregi, cum procedează cu Ossian, nu spun decât că G. Călinescu își lărgeste, cu trecerea vremii, orizontul cultural, fructificând elementele treptat, treptat asimilate. Amintind, de pildă, de cartea lui Bergson, G. Călinescu face următoarea remarcă: „...broșură ce azi, după douăzeci de ani și mai bine, pare să reprezinte pentru unii (mai cu seamă în Italia) programul unei noi estetici“. Propoziția ne face să bănuim că, începând studiul limbii italiene și participând la seminariile profesorului Ramiro Ortiz, auzise vorbindu-se în linii mari de tendințele manifeste în estetica italiană contemporană. A fi aprofundat, atunci, chestiunea este exclus. Referirea la „eroii dantești“ în fraza următoare – scoasă din ultima lucrare de seminar, G. Topârceanu – „*Balada chiriașului grăbit*“: „Chiriașul își ia din nou bună-ziua întocmai ca eroii dantești, care se pun iarăși în mișcare după ce ne-au explicat cheia lor sufletească“, duce gândul la parargerea, în preajma redactării acestei lucrări, a scrierilor fundamentale ale lui Dante; lucru sigur, deoarece în iulie 1921 a ținut o conferință despre marele florentin în fața studenților. Compararea *Gethsemanilor* cu *Le mont des oliviers* a lui Alfred de Vigny (Duiliu Zamfirescu – „*Gethsemani*“), citarea lui Stendhal, Laclos (Nicolae Filimon – „*Nenorocirile unui slujnicar*“) erau normale pentru studentul ce își alesese inițial limba franceză ca obiect secundar de specializare.

Lucrarea finală, *Balada chiriașului grăbit*, reprezintă un regres față de ultimele două teze analizate, nu prin concluzia generoasă: „Această triplă însușire: comicul interior, lirismul și sentimentul naturii în legătură cu viața noastră sufletească fac din

Balada chiriașului grăbit un mic cap de operă“, ci prin lipsa de substanță a demonstrației critice. Scrierea evidențiază și o trăsătură generală a gândirii critice călinesciene în această perioadă: imposibilitatea ierarhizării estetice a valorilor, un simț artistic încă necultivat.

Extragerea însușirilor de critic și istoric literar ale studentului G. Călinescu își are totuși o explicație. Astăzi suntem tentați să-l judecăm pe fostul student prin prisma profesorului universitar, doctor în litere și, la orice aluzie cât de vagă din scrisul său, apare tendința de a întrezări liniile de dezvoltare ale viitoarei personalități. Nu ridicăm, desigur, un zid între adolescent și savantul ajuns la maturitate, dar nici nu punem între ei un semn de egalitate. Departe de a fi egală, un deceniu și mai bine, formarea personalității călinesciene cunoaște sinuozitatea plină de neprevăzut a devenirii.

De vreo precocitate intelectuală nici nu poate fi vorba. G. Călinescu era, la intrarea în facultate și o vreme după aceea, un Felix Sima oarecare. Se gândea, neîndoielnic, să facă o carieră, visând poate, în sufletul său, că într-o zi va străluci. La începutul studenției, deși datele sunt prea sumare spre a putea contura mulțumitor ce și cât a citit G. Călinescu, putem afirma fără greș că tânărul student poseda un bagaj de lecturi comune: știa atât cât poate ști un elev cu oarecare silință la învățătură. Cunoaștem aproximativ lecturile adolescenței, din liceu îndeosebi. Știm cu siguranță că până pe la vârsta de patrusprezece, cincisprezece ani, citea pe Al. Dumas-père și pe Jules Verne⁷, pe acesta din urmă parțial, fiindcă în 1958 din Jules Verne citea „pentru întâia oară“ unele volume⁸. Îl „încântau prin ineditul lor“ și-i „stârneau un sentiment de simpatie“ pentru „oamenii pierduți“ *Konovalov* și *Douăzeci și șase și una*⁹ ale lui Maxim Gorki. Dintre periodice citea, cu intermitențe, *Flacăra* lui C. Banu și, după război,

⁷ G. Călinescu, *Lectura în vacanță*, *Contemporanul*, nr. 35, 30 august 1957, p. 1.

⁸ *Idem*, *Jules Verne și literatura pentru copii*, C., nr. 45, 14 noiembrie 1958, p. 1.

⁹ *Idem*, *Maxim Gorki*, C., nr. 14, 11 aprilie 1958, p. 1.

Sburătorul. Presupun apoi cunoașterea, dacă nu în întregime, cel puțin a scrierilor fundamentale, prevăzute de programa școlară, ale scriitorilor români, ele neconstituind, cum e lesne de închipuit, obiectul unei meditații anume. Mai mult, lucrările sale de seminar scot la iveală lacune, normale la un student de rând, fie el și în anul al II-lea. În *Calderón – „Judecătorul din Zalaméa”*¹⁰, G. Călinescu aduce în ajutorul demonstrației un exemplu din Caragiale: „Doi prieteni stau la miezul nopții într-o berărie. Se apropie de ei un individ necunoscut, care le cere voie să stea la masă. Individul e cam băut. Intră în vorbă cu toții. Prietenii află din propria lui gură și spre marea lor veselie că *așteaptă pe nevastă-sa* – femeie tânără și frumoasă – *care trebuie să sosească în curând cu trenul însoțită de un tânăr șef de stație*” (subl. mea). Or „individul” *nu așteaptă*; el povestește amicilor cum *au plecat* cei doi.

Lecturile lui G. Călinescu, în perioada adolescenței, sunt lecturile specifice elevului lipsit de situație materială prosperă: el citește pe apucate, în ediții ieftine, împrumutând de la prieteni și cunoscuți când are posibilitate. Frenezia cu care se afundă în lectură, în biblioteca Facultății, poate fi socotită un indiciu. De altfel, G. Călinescu însuși a ținut să-și păstreze nealterată imaginea copilăriei și a protestat energic împotriva oricărei încercări de a face din adolescentul Călinescu un mic *monstrum eruditionis*. Semnificative sunt, în acest sens, răspunsurile date lui Valer Donea¹¹ în 1936. La întrebarea reporterului:

„– Desigur că citeai mult?”, G. Călinescu răspunde amuzat:

„– Eu să fi citit mult? Da’ de unde! N-am citit niciodată mai mult decât ceilalți colegi ai mei [...]. În ce mă privește pe mine, elevul Călinescu de-atunci, n-aveam deloc conștiința că sunt un copil deosebit, ce citește mult.”

„– Desigur că te-ai distins în școală. Nu este așa?”

„– N-aveam deloc ambiția să mă disting, nu mă interesa propria mea valoare și chiar era o vreme când nu învățam deloc. Aveam însă, e drept, o mare facultate de a mă adapta, și asta făcea să crape de necaz pe unii concurenți ai mei, care credeau că notele mele bune sunt o nedreptate.”

¹⁰ Loc. cit., p. 535.

¹¹ Valer Donea (Profira Sadoveanu), *De vorbă cu G. Călinescu*, A.L.A., nr. 797, 15 martie 1936, p. 5.

Lipsit de orientare cu desăvârșire era G. Călinescu în literatura contemporană lui. Pare de necrezut, dar, în anii de studenție și mai târziu, G. Călinescu nu numai că nu cunoștea poezia lui Tudor Arghezi, dar nu auzise cel puțin de numele poetului. A declarat-o singur, târziu de tot, și împrejurările în care încredințează tiparului o asemenea mărturisire exclud bănuiala unei eventuale intenții de voită inducere în eroare: „Câtă vreme am fost student, nu am auzit o dată pomenindu-se de la catedră de Tudor Arghezi. *Îmi era ca poet total necunoscut* (subl. mea), când, în Italia fiind, cineva mi-a vorbit cu mari laude despre poezia lui, care începea să devină notorie. Întors în țară, am văzut pe autorul «Cuvintelor potrivite» la tipografie, unde își supraveghea singur tipărirea întâiei sale culegeri de poeme”¹². Exemplul nu-i izolat. Lui G. Călinescu, în aceeași perioadă, necunoscut îi era și numele lui Mihai Ralea¹³, a cărui semnătură era cu regularitate întâlnită în *Viața românească* sub suita de articole *Ideea de revoluție*, apărută în perioada studenției călinesciene.

Se aflau în epocă tineri apropiați de vârsta lui G. Călinescu mai informați și cu un câmp mai larg, uneori de-a dreptul uimitor, de cunoștințe. Mă gândesc la Mircea Eliade. Când studentul G. Călinescu promova al doilea an universitar, liceanul Mircea Gh. Eliade (avea numai 14 ani!) intra în publicistica vremii cu o inimitabilă maturitate intelectuală. S-ar putea obiecta diferența de vârstă de aproape un deceniu. Dacă îl așezăm pe G. Călinescu lângă B. Fundoianu – diferența dintre ei este de numai un an – comparația este indiscutabil în defavoarea celui dintâi. B. Fundoianu scrie versuri de la opt ani; G. Călinescu, cum va repeta ori de câte ori are prilejul, de la patru ani. Numai că la cincisprezece ani B. Fundoianu publică poezii memorabile în *Versuri și proză*, în *Viața nouă* și, în vreme ce G. Călinescu trimitea încercări rizibile *Sburătorului*, B. Fundoianu publica poemele ce vor alcătui ulterior materia *Priveliștilor*. Se va invoca talentul. La B. Fundoianu este învedereată vocația poetului înăscut; la G. Călinescu, ușurința versificației. B. Fundoianu îl depășește pe G. Călinescu, în acești ani, tocmai în

¹² G. Călinescu, Tudor Arghezi, *Contemporanul*, nr. 21, 20 mai 1960, p. 1.

¹³ *Idem*, Mihai D. Ralea, *Divagații, Gândirea*, an VIII, nr. 10, octombrie 1928, p. 412.

interpretarea critică a literaturii române și străine; el scria cu o siguranță exemplară despre clasici, izbutind a-i proiecta pe pânza literaturii universale. Creangă, afirma tânărul critic, spre a ne opri la un singur exemplu, „e un artist al cuvântului, în același sens în care poate avea o semnificație arta lui Mallarmé“, și apropia pe *Harap Alb* de *L'Après midi d'un Faune*¹⁴. Ideea exprimată acum de B. Fundoianu: „Creangă trebuie citit după multă pregătire și lectură“, va fi reluată în termeni superiori de G. Călinescu în *Viața lui Ion Creangă*. Cu o largă comprehensiune îmbrățișează B. Fundoianu poezia lui Tudor Arghezi, așezându-l pe poet – în *Chemarea* lui Ion Vinea – sub raport valoric, cel dintâi, alături de Eminescu. Se adaugă la aceasta cunoașterea impecabilă a limbii și literaturii franceze. Roadele lecturilor s-au concretizat în numeroase studii care vor alcătui materia volumului *Imagini și cărți din Franța*, apărut în 1921, anul în care G. Călinescu abia începuse să scrie scurte note la *Roma*.

Frânzuzească, atât cât se poate citi mulțumitor, știa și G. Călinescu și o studia la Universitate în continuare. În lucrarea despre piesa lui Calderón se folosește de o ediție franceză. Mențiunea bibliografică la această teză: „Pedro Calderón. *L'Alcade de Zalamea*, Paris, Nelsson. M-am servit de această ediție în lipsa alteia“, a servit emiterii ipotezei unor eventuale, de acum, preocupări pentru limba și literatura spaniolă. Incertitudinea constă în faptul că propoziția poate fi interpretată fie că tânărul n-a avut la îndemână o ediție critică franceză, colecția Nelsson fiind una de popularizare, fie că i-ar fi lipsit o ediție în limba spaniolă. Înclin spre luarea în considerație a celei dintâi ipoteze. De limba spaniolă, acum, G. Călinescu, hotărât nu se preocupa. O referire la literatura spaniolă și la lecturile în limba lui Cervantes a emis-o adjacent G. Călinescu, vorbind despre studiile făcute la Roma: „Cunoscător specializat al literaturii italiene și, aș îndrăzni să spun, destul de atent și al altora, a trebuit prin natura lucrurilor să privesc și spre Iberia, și masiva *Biblioteca de autores españoles* a lui Rivadeneyra, îngrămădită într-un raft de galerie al unei biblioteci romane, a cunoscut acum peste douăzeci de ani desele mele

¹⁴ B. Fundoianu, *De la Nică a lui Ștefan la Mallarmé, Sburătorul literar*, an I, nr. 22, 11 februarie 1922.

îmbrățișări“¹⁵. Că la Roma răsfoia cărți în limba spaniolă e de crezut. Afirmatia o utilizăm totuși cu prudență. Nu am întâlnit, până la elaborarea *Istoriei literaturii române...*, texte care să ducă la concluzia cunoașterii mulțumitoare a limbii spaniole. Referințele la literatura spaniolă întâlnite în cronicile literare și în *Istoria literaturii române...* privesc scrierile fundamentale, traduse în mai toate limbile, îndeosebi în franceză.

Limba străină al cărei studiu l-a început sistematic în vremea studiilor superioare G. Călinescu a fost limba lui Dante, iar intelectualul care va juca rolul hotărâtor în formarea viitoarei personalități călinesciene a fost profesorul de limba italiană Ramiro Ortiz.

Întâlnirea a avut loc spre sfârșitul primului an universitar, între rafturile pline cu cărți ale bibliotecii, în aerul saturat de miresmele hârtiei tipărite. Liniștea de templu a sălii de lectură a fost tulburată de zgomotul pașilor unui „domn scund, rumen la față și mai ales jovial“. Străinul l-a privit cu interes pe tânărul bibliotecar ce, emoționat, se repezise să-și pună haina, s-a recomandat „profesor Ramiro Ortiz“ și i-a întins „amical“ mâna. Pentru G. Călinescu, întâlnirea a fost decisivă și indubitabil i-a modificat cursul destinului. Între profesor și student s-a legat, oricât de nepotrivit ar părea cuvântul, o strânsă prietenie. „...de atunci am rămas prieteni. Prieteni, căci oricât de ciudat ar suna acest cuvânt când e vorba de raporturi între inși de vârste și calități așa de deosebite, există o anume înclinație sufletească ce face ca ciuneva să intuiască în altul un suflet apropiat“¹⁶.

De această prietenie, „disproporționată și spontană“, studentul a „abuzat în cel mai nepermis grad“, își amintește G. Călinescu: „Eram înscris la alte materii, nu asistam decât ca observator la seminariile și cursurile de limbă italiană, fugeam de la examene, și cu toate acestea eram socotit ca ceva inerent specialității, ca un element de marcă ce nu poate lipsi“. Asemenea raporturi erau normal să atragă atenția: „Ori de câte ori, într-un cerc

¹⁵ *Impresii asupra literaturii spaniole*, Editura Fundațiilor Regale, 1946, București, p. 16.

¹⁶ G. Călinescu, *La o despărțire*, Roma, an XIII, nr. 3, iulie–septembrie 1933, p. 9.

de intelectuali, apăream eu, eram întrebat «Ce-ți mai face maistrul (sic)?». Și ori de câte ori apărea d. Ortiz, era întrebat: «Ce-ți mai face elevul?». Adeseori elevul dispărea cu lunile, și profesorul, îngrijorat, spunea la toată lumea că am dispărut¹⁷.

Acele dispariții „cu lunile” vor fi fost determinate și de obligațiile profesionale ale „elevului”. În anul universitar 1920–1921, profesorul D. Onciul, decanul, i-a propus să vină la Arhivele Statului „ca paleograf”. Postul se obținea prin examen. Rememorat mai târziu, asupra acestui episod se va răsfrânge zâmbetul melancolic al fostului student și va fi creionat cu duioasă finețe portretul unui om: „Am dat examen. La paleografie a mers, dar examenul de istorie n-a reușit. – Nu-i așa, bre! mi-a zis Onciul confidențial, însă m-a primit cu multă bunătate. Omul părea fioros. Șchiopăta și el îngrozitor și se urca cu dificultate pe scări și, când călca astfel, barba albă i se resfira, pardesiul i se urca de la spate în sus și aveai impresia că vine un Hefaistos. Vocea lui era un răcnet. Când am depus jurământul, n-am putut să-mi stăpânesc tremurarea mâinii de emoție. În fond era un om excelent...”¹⁷.

Funcției de subbibliotecar la Facultatea de litere și filozofie i se adaugă acum și funcția de paleograf la Arhivele Statului, iar după întoarcerea din excursia făcută în Italia, va cumula și pe aceea de bibliotecar la Arhive¹⁸, pe care o va deține până în 1923.

3. Primii pași

În decembrie 1920, G. Călinescu își face debutul publicistic în ziarul *Dimineața* cu o scurtă dare de seamă despre *Conferințele Societății studenților în litere* (*Dimineața*, an XVII, nr. 5162, 15 decembrie 1920, p. 2). „Succesul primelor două conferințe din ciclul social organizat de Societatea studenților în litere – scria el – arată îndeajuns interesul tinerimii universitare, precum și al publicului pentru această formă cu totul atrăgătoare de semănare a ideilor. În fața unei asistențe numeroase, arhimandritul Scriban a

¹⁷ Rememorări, loc. cit.

¹⁸ *Anuarul Universității Mihăilene*, pe anul academic 1938–1939, vol. XXIV, cap. *Date biografice*, Iași, 1942, p. 42.

vorbit ieri despre *Forțele neîntrebuințate în viața socială*.” Aceste două fraze alcătuiesc în timp întâiul comentariu publicistic călinescian. Următoarele trei paragrafe rezumă cu exactitate conferința arhimandritului Scriban, autorul nepermițându-și nici o părere personală.

3.1. Colaborarea la revista *Roma*

Spre sfârșitul aceluiași an, profesorul Ramiro Ortiz a început preparativele pentru editarea *Romei*, revistă de cultură italiană, al cărei prim număr a apărut în ianuarie 1921. Inițiativele maestrului nu l-au lăsat indiferent pe G. Călinescu; dimpotrivă, e de crezut a fi participat activ la pregătirea apariției revistei: „...am luat parte la toate întreprinderile d-lui Ortiz, la înființarea revistei *Roma*...”¹.

În primele două numere ale *Romei*, G. Călinescu nu semnează nimic. E amintit în schimb în dările de seamă, redactate de Ramiro Ortiz, că va ține sau a ținut în cadrul catedrei de limbă și literatură italiană a Universității din București una sau mai multe conferințe: „Alte conferințe despre *Literatura mistică contemporană* (Giosuè Boci, Carlo Stuparich, Pierro Jahier, Renato Serra ș.a.), despre *Polemica carducciană*, despre *Mișcarea literară de la «Leonardo» și de la «Voce»*, despre *Tradiționalismul în literatura italiană* vor ține domnii N. Crețu, C. Dumitrescu, G. Călinescu și domnișoarele...”².

În paginile revistei *Roma*, G. Călinescu debutează ca „traduttore” în martie 1921, semnând versiunea în limba română a unui fragment din *Decameronul* lui Boccaccio: *Nuvela lui Nastaglio degli onesti*. Traducerea e fluentă, traducătorul denotă o mulțumitoare cunoaștere a limbii italiene, intuiește spiritul originalului și sugerează patina vechimii fără a cădea în exagerări. Atunci, amintitele eschivări de la cursuri și seminarii sunt, la data când au fost scrise (1933), simple exagerări? Autorul a intenționat să sugereze un incipient neconformism juvenil, ori „disparițiile” intermitente erau folosite de ambițiosul student pentru aprofundarea limbii lui De Sanctis? Înclinăm mai degrabă spre ipoteza ultimă.

¹ G. Călinescu, *La o despărțire*, loc. cit.

² *Roma*, an I, ianuarie 1921, p. 7.

Sub titulatura generală „Cronica“, cu subdiviziunile: *literară, italo-română* ș.a., *Roma* publica cu regularitate o pagină sau două de scurte informații cu caracter eterogen; erau prezentate cărțile italiene, se aminteau conferințele despre literatura italiană ținute cu felurite prilejuri, se semnalau studiile și articolele referitoare la literatura și cultura italiană etc.

În numărul 5, din luna mai 1921, al *Romei* întâlnim la rubrica de mai sus o dare de seamă despre *Comemorarea lui Dante*, datorată lui G. Călinescu. Textul e iscălit cu inițiale, și gestul, vom vedea, nu e lipsit de semnificație.

Reporterul descrie solemnitățile organizate la București, la 27 mai 1921, cu prilejul aniversării celui de al șaselea centenar al morții lui Dante. Relatarea, sub care se întrevede o sinceră și entuziastă însuflețire, e înecată sub povara epitetelor de uzată și abuzată rezonanță: „D-l Director Pogoneanu deschide serbarea printr-o scurtă cuvântare, în care, în vorbe mișcătoare, arată dragostea și interesul tineretului român pentru limba și literatura italiană; după aceea, d-na Anita Linden, profesoară de limba italiană la liceu, ia cuvântul și, într-o conferință* foarte aplaudată în care forma și fondul erau perfect armonizate, reușite...” etc. Se vede bine că tânărul, emoționat, se străduia să scrie frumos, însă fraza este lipsită de naturalețe și stilul, prețios, emfatic, cu atât mai mult cu cât comentatorul ține cu orice preț să fie solemn: „Discursurile atât de erudite și calde ale d-lor profesori Iorga și Ramiro Ortiz au fost ascultate cu atâta evlavie de publicul nu prea numeros, însă ales printre aceia capabili să simtă măreția unei astfel de zile, încât se avea impresia că, deasupra neamurilor și a timpurilor, spiritul nemuritorului Dante plutea și în mijlocul celor de față“. Sau: „D-l profesor Iorga arată cum în adâncul *Divinei comedii* se sculptează persoana viguroasă a marelui florentin, care a fost înainte de toate un mare luptător...” etc., etc.

* O relatare a unei alte expuneri în același stil făcuse G. Călinescu în ziarul *Dacia* (*Conferința d-nei Anita Linden*, *Dacia*, an III, nr. 99, 7 aprilie 1921, p. 2). Prilejul era nimerit și pentru a-și exprima sentimentele de grațitudine pentru Ramiro Ortiz: „Duminică dim. Cercul de studii italiene și-a ținut prima sa ședință regulată sub președinția harnicului și veșnic tânărului ei conducător, d. prof. univ. și director al revistei *Roma* Ramiro Ortiz. D-nei Anita Linden i se cuvin toate laudele de a fi inaugurat aceste ședințe printr-o interesantă și originală comunicare despre «Elementul durerii în opera lui Gabriele d'Annunzio»” etc.

Într-un studiu asupra începuturilor călinesciene, D. Micu își exprima³, referindu-se la acest articol, bănuiala unei posibile imixtiuni în text a lui Ramiro Ortiz. Intervenția unei alte persoane în text, știind care sunt obiceiurile în redacții, nu pare exclusă. Să se observe însă că și ulterior, timp aproape opt-nouă ani, în colaborările din *Roma* și din alte periodice, cu mai multă sau mai puțină intermitență, fraza călinesciană este năpădită de buruiana emfazei. Aceasta se întâmplă, de regulă, și mecanismul psihologic nu e greu de bănuț – ori de câte ori G. Călinescu acordă importanță subiectului sau are convingerea că tema abordată se ridică deasupra mediei.

Când nutrește încredințarea că ceea ce scrie e relativ lipsit de însemnătate, G. Călinescu se mișcă în mijlocul frazelor cu naturalețe și chiar cu un început de personalitate. Așa sunt, de pildă, însemnările referitoare la înființarea unei catedre de limba și literatura română în cadrul Universității din Roma, informarea privind deschiderea cursurilor de vară de la Neapole⁴ ș.a. De asemenea, notele despre cărți, foarte scurte, reduse la două-trei fraze, ne pun în față, într-o formă incipientă, bineînțeles, pe viitorul critic literar. Un exemplu îl constituie recenzia romanului *Una donna*⁵ al Sibillei Aleramo: tânărul notează problematica narațiunii: „Cititorul urmărește cu simpatie suferințele unei ființe neîndreptățite din punct de vedere social...”, și reține un citat ce i se pare caracteristic, iar lectorului îi sugerează universul scrierii.

S-a emis în anii din urmă ipoteza – luându-se ca punct de plecare o afirmație a lui G. Călinescu însuși, exprimată în *Istoria literaturii române...* și ulterior, în repetate rânduri, cu diverse prilejuri – că literaturizarea excesivă a textelor călinesciene din perioada debutului s-ar datora unui lirism congenital. Asupra acestui lirism nativ am rezerve și mai curând sunt înclinat să văd în imaturitatea stilului călinescian dibuirile firești ale începutului, cum o va demonstra analiza producției critice din anul 1924.

Ceea ce poate intriga pe neinițiat este faptul, rar de tot, e drept, că articolele din anul 1921, anul debutului, sunt semnate cu

³ *Începuturile, Viața românească*, nr. 6, 1965, p. 52.

⁴ Amândouă în *Roma*, an I, nr. 6, iunie 1921, p. 7.

⁵ *Roma*, an IV, nr. 3, martie 1924, p. 12.

inițiale. Ambiție, orgoliu, înțelepciune sau spirit critic incipient? Să se fi manifestat latura critică a spiritului său, fie și inconștient, de pe acum? Să-și fi dat seama de lipsa unui stil personal – lipsă probată, de altfel, și de lucrările sale de seminar –, și a încercat a corija deficiența printr-o susținută activitate al cărui unic martor să fi fost, eventual, profesorul Ramiro Ortiz? Nimic mai probabil: „Tot ce-am învățat în Universitate – va rememora această perioadă G. Călinescu⁶, la plecarea lui Ortiz din țară, chemat la Universitatea din Padova – de la d. Ortiz am învățat. Cu el m-am deprins a scrie cărți, cu el am deprins meșteșugul informației literare și al construcției critice pe substrat istoric, de la el știu tot ce știu“. Așa s-ar putea găsi o explicație plauzibilă și tăcerii ulterioare din anii 1922–1923. În orice caz, ne aflăm în fața unei voințe nu prea des întâlnite; nu oricine ar fi putut rezista ispitei publicistice cu facilitatea relativului acces în paginile unei publicații pe care o avea G. Călinescu.

3.2. Întâia călătorie în Italia

În vara anului 1921 a intervenit în viața lui G. Călinescu un eveniment memorabil: a plecat în Italia, într-o excursie organizată de profesorul Ramiro Ortiz pentru studenții săi. Scopul oficial al călătoriei îl constituia participarea la cursurile de vară, despre limba și literatura italiană, organizate de Universitatea din Neapole. G. Călinescu a solicitat în prealabil concediu de la Arhivele Statului; D. Onciul i l-a aprobat „îndată”⁷. Plecarea a avut loc pe mare, pe vasul „România” și, parțial, viitorul poet a parcurs drumul străbătut de Alecsandri în mai 1846. Excursionistii s-au oprit la Istanbul, Atena, Catania și, se înțelege, la Napoli, unde au fost găzduiți în localul Liceului „Vittorio Emanuele”.

Cineva, pe vas și în Italia, a făcut mai multe fotografii. Studenții sunt fotografiați la prova, pe babord, pe puntea vasului. Poate, dintre ei, ochii lui G. Călinescu privesc spre noi. El se află cu siguranță în grupul strâns în jurul statuii regelui Emanuele din piața orașului Neapole. E imposibil să-l recunoaștem: fotografiile au fost luate de la o prea mare distanță.

⁶ *La o despărțire, loc. cit.*

⁷ *Rememorări, loc. cit.*

La Neapole, românii au făcut cunoștință mai întâi cu orașul: au trecut pragul Bibliotecii Naționale, seara s-au plimbat pe Via Toledo și în ziua următoare au vizitat împrejurimile: Posillipul, insula Capri. Planul excursiei fusese astfel întocmit, încât, înaintea începerii cursurilor de la Neapole, studenții români să poată vizita și Roma timp de douăsprezece zile. În orașul de pe Tibru, Ramiro Ortiz și-a dus studenții la Coliseu, la Termele lui Caracalla, în fața Forului și Palatinului. Cu emoție au pășit tinerii valahi pe pavajele anticei Via Appia; au poposit undeva la un han; în apropiere, țărani strângeau fânul în clăi. Aromele câmpului trebuie să le fi trezit nostalgia țării și câțiva studenți, nemaiputând rezista ispitei, s-au urcat cu voluptate pe una din căpițe.

Întorși la Neapole, excursioniștii au redevenit cursanți: dimineața audiau prelegerile despre limba, literatura și istoria poporului italian, seara, în grupuri, treceau pe Riviera di Chiaia. Într-una din zile au vizitat muzeul San Martino. De pe balconul clădirii, priveliștea înfățișată românilor era feerică: la dreapta, stinse în zare, se vedeau clădirile Ischiei; la stânga, Sorrento și, scăldată în albastrul mării, Capri. Înaintea întoarcerii spre țară, au urcat, refăcând poate, în gând, itinerariul moldoveanului Asachi, spre Vezuviu⁸.

La reîntoarcerea în țară, G. Călinescu a fost numit de profesorul D. Onciul și în funcția de bibliotecar la Arhive, „prilej de existență izolată în săli îndepărtate și de somnolări pe o canapea de mușama”⁹. Noua funcție administrativă a adus cu sine, după o prealabilă inspecție a rafturilor cu cărți, o nouă arie de lecturi.

Trecuse în al treilea an universitar*. Absorbit de grija examenelor, de însușirea limbii italiene, nu mai are răgaz să se ocupe de altceva. Între timp – și sugestia profesorului Ramiro Ortiz

⁸ Alexandrina Mititelu, *Napoli-Roma, Roma*, an I, nr. 11, noiembrie 1921, p. 2-3.

⁹ G. Călinescu, *Rememorări*, loc. cit.

* Peste șase ani va sugera că terminase studiile universitare în 1921: „Descătușat în sfârșit de obligațiuni școlare, urcam treptele de lemn unsuros, ce putezeau cu miros de salpetru sub lumina suspectă a unui reverber miop, numai spre a-mi întări cu documente zdrobitoare îndoiala în știință, talentul și metoda celor care aveau vina de a fi mai bătrâni ca mine” (G. Călinescu, *Sub masca lui Vasile Pârvan, Gândirea*, an VII, nr. 9, septembrie 1927, p. 212).

trebuie să fi avut greutate în opțiunea studentului – G. Călinescu se hotărâse să-și ia ca materie principală limba și literatura italiană și, secundar, româna. A terminat al treilea an de studii în vara anului 1922, dar nu s-a prezentat la examenul de licență. În luna martie 1923 a fost numit profesor de filozofie la Liceul Gh. Șincai din București¹⁰, iar în iunie, același an, a susținut și promovat examenul de licență¹¹ în specialitatea limba italiană. Scăpase, în sfârșit, de grija obligațiilor școlare. În toamna anului 1923 își rezolvă provizoriu și problema catedrei; i se ivește posibilitatea de a preda direct în specialitate: suplinește pe Claudiu Isopescu la catedra de limba italiană la liceele Gh. Șincai și Matei Basarab din București.

Mai mult decât de problemele catedrei era preocupat G. Călinescu de realizarea sa pe plan spiritual.

3.3. Traducerea romanului *Un uomo finito*

Pe la sfârșitul lui ianuarie sau începutul lunii februarie 1924, G. Călinescu și-a făcut intrarea în literatura română cu traducerea cărții lui Giovanni Papini *Un om sfârșit*. Acum iscălește cu numele întreg, ortografiat Gh. Călinescu. Cartea, apărută în Italia în 1912, tradusă aproape imediat în numeroase limbi europene, era celebră în epocă, și faima, relativ întunecată de patina vremii, și-a păstrat-o până astăzi. E îndoielnic că G. Călinescu a tradus romanul atras fiind de problematica lui. El începe traducerea lui Giovanni Papini datorită unui complex de împrejurări favorabile, în care este de crezut că Ramiro Ortiz a avut iarăși rolul principal.

Versiunea românească a romanului *Un uomo finito* fusese inițial încredințată de Editura „Cultura Națională“, încă din 1922, lui Apostol Culea. Acesta, nu se știe bine din ce motive, a hotărât să facă o traducere prescurtată și a început efectiv lucrul, fiindcă, prin septembrie, *Roma*¹² vestindu-și cititorii despre apropiata apariție în românește a cărții lui Giovanni Papini, preciza că A. Culea „o lucrează“. Trunchierea textului, mai degrabă decât calitatea

¹⁰ *Anuarul Liceului Gh. Șincai*, 1923–1924, București, 1925.

¹¹ *Anuarul Universității din București*, 1924–1925, București, 1926.

¹² An II, nr. 9, septembrie 1922, p. 7.

versiunii românești, la care s-ar putea adăuga și lipsa de entuziasm a traducătorului au determinat editura să-și caute alt colaborator, pe care știa sigur că-l găsește printre absolvenții Seminarului de limba italiană al profesorului Ortiz. Acesta a fost, desigur, cel dintâi consultat și cuvântul său a căzut greu în cumpănă.

Lăsând la o parte toată problematica volumului, ceea ce solicită atenția lectorului în cartea lui Papini este setea faustică de cunoaștere a eroului, care și astăzi fascinează; pornind de la o disciplină de bază, el îi urmărește toate ramificațiile conexe posibile, năzuind spre exhaustiv. Muncă de titan, firește, însă dincolo de aparențe *Un om sfârșit* este strigătul spre lume al unui tânăr ce descoperise adolescența ca o ipostază de fermecătoare obsesii cerebrale. *Un om sfârșit* a absorbit aspirațiile unei întregi generații de tineri, îndeosebi în preajma primului război mondial. Structural, G. Călinescu nu se apropie de Giovanni Papini, și rezerva este vizibilă în răceala acestei corecte traduceri. Copilăria și adolescența călinesciană nu au cunoscut deliciile obsesiilor intelectuale, tânărul nu fusese devorat de curiozitate precoce, nu-l încercase ispita însușirii sistematice a cunoștințelor enciclopedice. Dimpotrivă, după lectura lui Giovanni Papini, G. Călinescu va proceda invers, și gândurile dezvăluite câțiva ani după aceea¹³ par a cuprinde referiri indirecte la autorul celor *24 cervelli*: „...constatarea că acei tineri care, din orgoliu sau din nobilă năzuință, citesc fără ordine și fără măsură capătă un fel de tulburare, un fel de împânzire a minții, tot atât de primejdioasă ca și desăvârșita ignoranță, m-au făcut să caut numai ce era esențial și să citesc temeinic și de trei ori o carte bună decât o dată trei cărți trecătoare“.

4. „Am redactat o vreme revista *Roma*“

Traducerea cărții lui Giovanni Papini, ce a fost, probabil, văzută înainte de a fi predată editurii de Ramiro Ortiz, i-a consolidat profesorului încrederea în fostul lui student și i-a permis, ca o dovadă de prețuire, în 1924, redactarea câtorva din numerele

¹³ *Ascensiune, Gândirea*, an VIII, nr. 5, mai 1928, p. 195.

revistei. Acesta este anul „redactării” revistei *Roma*, de care vorbește G. Călinescu în *Istoria literaturii române...* Sugestia poate să fi venit de la Ramiro Ortiz. Nu e exclus totuși ca G. Călinescu să fi formulat, prin toamna anului 1923, imediat sau la puțină vreme după terminarea traducerii, o propunere concretă în sensul acesta și directorul revistei s-o fi acceptat.

Dovadă stau numerele *Romei* redactate de G. Călinescu; structura lor nu seamănă cu nimic din ce s-a scris până atunci în *Roma*. În total, G. Călinescu a conceput și a realizat, în cursul anului 1924: numărul unu, din ianuarie, numărul trei, pe luna martie, un număr dublu pe perioada de vară, 6-7, iunie-iulie, și numărul opt din luna august; a mai colaborat sporadic la *Roma* numai în luna februarie a aceluiași an.

Toate numerele gândite și realizate de G. Călinescu sunt restructurate temeinic în jurul câte unui scriitor: Luigi Pirandello, Francisco d'Assisi, Alfredo Panzini și Adolfo de Bosis, scopul tânărului critic fiind de a-l familiariza pe cititorul român cu câteva din personalitățile de seamă ale literaturii italiene. Structura lor era aproape identică: un studiu de istorie literară comunică datele esențiale referitoare la viața și opera scriitorului; urmează, apoi, traducerea unor fragmente socotite semnificative, se urmăresc, sumar, ecourile operei în țările europene de limbă romanică și se dă o bibliografie la zi despre om și operă. Numărul mai cuprindea o pagină-două de recenzii și note, ce aveau rostul de a introduce pe intelectual în atmosfera fenomenului literar contemporan. Materialele, în întregime, erau scrise sau traduse de G. Călinescu, care semna cu numele prescurtat – Călin – sau întreg – ortografiat Gh. Călinescu ori G. Călinescu – cu inițiale majuscule sau de rând.

Conștiincios informată, nelipsindu-i o anume vioiciune spirituală, producția critică a anului 1924 nu este călinesciană în accepția contemporană a epitetului. Caracterizările, concluziile globale nu sunt toate originale. Judecate cu obiectivitate, din perspectiva istoriei literare, articolele și studiile călinesciene relevă un începător cu oarecare personalitate. Asemenea catargelor ce vestesc prezența corăbiilor la orizont, ici-colo se ivesc semnele viitorului mare critic, nu în ceea ce spune efectiv, chiar dacă, uneori,

ceea ce spune nu e deloc banal, ci în atitudinea generală a criticului față de materialul pe care-l mânuiește.

Întâi de toate, constantă rămâne tendința de a epuiza subiectul tratat cu tehnică personală. Tânărul caută un element biografic caracteristic și își începe articolul brusc, abrupt, aidoma prozatorului ce intră în acțiune: „A murit de curând, într-o vilă mare, din împrejurimile Anconei, Adolfo de Bosis, poet italian din epoca d'annunziană. Revistele și ziarele au vorbit despre el cu o respectuoasă și discretă solemnitate, regele și regina Italiei, D'Annunzio și multe alte personalități marcante au urmărit îngrijorate mersul boalei...”¹. Imprevizibilul acesta captează atenția, trezește interesul și, deși pe parcurs lucrurile reintră în normal, lectorul parcurge înfrigorat textul, așteptând parcă altceva.

Prezentarea vieții scriitorului este însoțită de succinte caracterizări ale scrierilor, biografia împrumutând semnificațiile sale operei și opera îmbogățindu-și sensurile prin relevarea momentelor fundamentale ale biografiei. Adunând aspectele esențiale ale operei în jurul unui motiv central, criticul caută nota dominantă a literaturii studiate, folosindu-se de citate concludente și apreciază, cu îndreptățite șovăieli, scrierea în funcție de realizarea estetică. În această operație se surprind notele comune și se pun în evidență diferențele specifice. Și Pirandello, și Panzini, scrie G. Călinescu, sunt niște „umorști”. La Panzini, „...evocarea e o dovadă de rafinament și de mare emotivitate, nu de adânc spirit critic”²; sub crusta umorului, Pirandello găsește nuanțe tragice: „Pirandello și-a intitulat comedii cea mai mare parte din piesele sale, dar ele în fond au un înțeles tragic. Sub haina ridicolă a cutărui erou se ascunde o durere, un suflet neînțeles și persecutat pentru îndrăzneala de a fi înfruntat opinia publică fără să se ascundă dindărătul unor convențiuni”³. De aici se trece la comparația cu teatrul lui Ibsen și Shaw, încercând delimitarea dramaturgiei pirandelliene în ansamblul dramaturgiei universale.

¹ G. Călinescu, *Adolfo de Bosis, Roma*, an IV, nr. 8, august 1924, p. 1.

² *Idem, Alfredo Panzini, Idem*, nr. 6-7, iunie-iulie 1924, p. 4.

³ *Idem, Luigi Pirandello și pirandellismul, Idem*, nr. 1, ianuarie 1924, p. 3.

Dispersată în restul producției critice, personalitatea călănesciană se relevă deodată, aproape de necrezut, într-un început de organizare, în *Sfântul Francisc, sărăcuțul lui Cristos*⁴.

Studiul e scris cu mai multă siguranță, poate pentru că acum redactorul acumulasă o anumită experiență, dar ceea ce îl determină pe istoricul literar să se oprească la textul de față în mod deosebit este altceva. Sub dibuirile și stângăciile începutului se ivește firav întâiul semn al unei noi orientări criptice: introducerea în comentariul analitic a mijloacelor specifice literaturii: evocare, portret, descriere, iar compozițional materialul e organizat cu simțul artistic al prozatorului.

După reproducerea unui citat din cântul al XI-lea al *Paradisului*, în care Dante evoca figura Sfântului Francisc, G. Călinescu recrează biografia „sărăcuțului”: „...în anul Domnului 1182, se născu Francisco d'Assisi, fiu al lui Petro Bernardone, bogat negustor de stofe, și al soției sale Pica, și botezat în catedrala San Rufino“. Lipsa documentelor – și aici trebuie căutat începutul metodei călănesciene – e suplinită printr-o intuire, în genere exactă, a relațiilor sociale și a preceptelor morale ale epocii, dar și prin extinderea asupra personajelor a unor trăsături tipice tinerilor de aceeași vârstă și condiție socială: „Cum va fi fost copilăria sa, ce gânduri îi vor fi mângâiat anii adolescenței, zice G. Călinescu, nu știm. Dar, tânăr, cunoscă viața petrecerilor și armelor, ca unul ce făcea parte dintr-o familie bogată. În sufletul său clocoteau de pe atunci doruri nelămurite de strălucire și aventură“. Din când în când, stilul are întorsături arhaice, ce atestă lectura cronicarilor, o propoziție fiind luată aproape identic din Grigore Ureche, dar fraza în ansamblu reprezintă o merituosă interpretare a unui portret în maniera știută din *Viața lui Mihai Eminescu*: „Era acest Francisc mic de stat, cu fața prelungă, buzele subțiri și palide, barba neagră și rară, subțiratec și gingaș la trup, cu mâinile slabe și degetele lungi, cu înfățișarea blândă și spirituală“. După prezentarea vieții croului pe întreaga ei durată, cu sublinierea trăsăturilor esențiale de caracter, criticul urmărește legenda creată în jurul sfântului și la sfârșitul considerațiilor referitoare la atmosfera franciscană, încheie cu o paralelă între Francisco d'Assisi și Iisus. Aplicată în analiza operei,

⁴ Roma, an IV, nr. 3, martie 1924.

aceeași metodă se dovedește deocamdată insuficient stăpânită, patosul învecinându-se cu delirul liric.

Aici, am convingerea, se află cheia înțelegerii personalității călănesciene. Nu de lirism congenital este vorba. Cine face la douăzeci de ani versuri ce iau numaidecât, în redacții, drumul coșului nu e poet înăscut. Indiscutabil însă – textele stau mărturie – există la G. Călinescu o vocație critică, instinctuală deocamdată; lipsesc principiile teoretice, nici vorbă nu poate fi de un sistem – vocație așezată pe o înclinație vagă spre literatură în general și construcție epică îndeosebi. Totul se găsește încă în stare brută, larvară, nimic nu e cultivat sistematic. Ba mai mult, atracția spre epicizare și vocația critică coexistau independent; textele nu oferă vreun indiciu de fuziune conștientă, eventualele interferări de planuri datorindu-se exclusiv întâmplării. Relativa superioritate a articolului analizat mai sus vine înainte de toate din comuniunea spirituală dintre G. Călinescu și personajul său, al cărui destin se pare a-l fi impresionat puternic. În celelalte studii, unde punctele de contact între critic și scriitorul analizat lipsesc, echilibrul lăuntric este sfărâmat și, în afara unor semne ale talentului, impresia de hibrid nu poate fi înlăturată. Nemaîndeplinind rosturi estetice, evocarea, descrierea, visarea pe marginea textului, confesia încep să fie simțite corp străin în ansamblul scrierii.

Curată beție de cuvinte este, de exemplu, analiza cărții lui Alfredo Panzini, *La lanterna di Diogene*, locvacitatea cu care tânărul își relatează trăirile sufletești înecând literalmente expunerea: „A fost într-o zi grozavă de vară. Peste orașul aproape pustiu și învăluit în fumul alb al zădufului meridian, soarele privea enorm și neînduplecat, încremenind parcă totul cu ochiul dogorător și fulgurent [...]. Atunci, ieșind spre a-mi regăsi Larii din templul cubic, unde explic diurnal noilor generații organizația Assyriei sau arcanele modului subjonctiv în limba lui Aligheri, am luat-o [...] de-a lungul fâșiei salvatoare de umbră...” etc., etc. Afectează a afla abia atunci de *La lanterna di Diogene*, răstoiește cartea, observă că toată narațiunea se reduce la o călătorie cu bicicleta și îl însoțește pe autor în drumul lui, literaturizând excesiv și ilustrându-și afirmațiile cu

bogate citate. Acestea toate pe șase pagini mari de revistă! (În 1927, înlăturând învelișul parazitar al prezentului studiu, G. Călinescu îi va prelua scheletul, transportându-l cu fraze cu tot în articolul cu același titlu din *Viata literară*. La fel va proceda și cu recenzia la volumul *Novelle sclavagge* a lui Ferdinando Paolieri.)

Din august 1924, până la începutul anului 1927, G. Călinescu nu a mai colaborat la *Roma* decât în două rânduri, cu o notiță despre Giuseppe Lugli (*Roma*, nr. 3, martie 1925) și cu traducerea unei părți din articolul *De la D'Annunzio la noi* de Mario Puccini (*Roma*, nr. 5-7, mai-iulie 1925); tot aici inserează o recenzie la *Arcadia* lui E. Pontal.

În vară susținuse și promovase examenul de capacitate, cu materia principală limba italiană și secundar – limba română. A fost, după aceea, numit profesor la Liceul Diaconovici Loga din Timișoara, începând cu luna septembrie 1924; totodată, Ministerul Instrucțiunii și Cultelor îi aprobă concediu de studii pentru doi ani. G. Călinescu pleca la Școala Română din capitala Italiei. Din septembrie 1924 până în decembrie 1926, cu excepțiile semnalate, G. Călinescu nu a mai colabotat la nici o revistă din țară⁵.

⁵ În anul 1967, *Studia bibliologica* a publicat un supliment cuprinzând prima parte a unei bibliografii G. Călinescu (1919-1941), unde se afirmă că, în perioada 19 noiembrie 1924-19 aprilie 1925, G. Călinescu ar fi colaborat la revista *Mișcarea literară* (Foaie de critică și informație literară apărută sub conducerea lui Liviu Rebreanu de la 15 noiembrie 1924 până la 17 octombrie 1925). După autorii bibliografiei, G. Călinescu ar fi fost titularul rubricilor: *Mișcarea literară acum 25 de ani*, *Calendarul literar*, *Conferințele* și, cu intermitență, autorul unor recenzii ce apăreau la *Curierul critic*. Colaborările toate sunt semnate cu inițialele G.C.

În *Mișcarea literară* recenziile, notele, revista-revistelor, cât și rubricile în cauză sunt curenț sembrate cu inițiale. Cine parcurge atent paginile revistei observă că ele aparțin membrilor redacției, care sunt prezenți și cu articole iscălite cu numele întreg în cuprinsul aceluiași număr. Recenzarea săptămânală a conferințelor presupunea cu necesitate ca autorul lor să fie în București, or, G. Călinescu plecase din septembrie în Italia. Autorii nu au cunoscut, după cum reiese din prefața bibliografiei, datele acestea și nu le facem o vină. Nu putem trece totuși peste ușurătatea cu care a fost foiletată publicația, deoarece în numărul 9 al revistei, din 10 ianuarie 1925, p. 4, col. 3 jos o notă a redacției dezvăluie numele semnatarului *Calendarului literar* și al rubricii *Mișcarea literară*, atribuite de autori lui G. Călinescu; el este Gh. Cardaș!

5. Arhivistul

La Roma, G. Călinescu a plecat în urma propunerii profesorului D. Onciul, acceptată fără rezerve de Vasile Pârvan, directorul Școlii Române din capitala Italiei. Aici, G. Călinescu s-a specializat în studii arhivistice: lua parte, alături de ceilalți, la săpăturile arheologice desfășurate sub conducerea lui Vasile Pârvan și, îndeosebi, avea obligația de a întreprinde cercetări în vechile arhive italiene cu scopul de a descoperi documente referitoare la Țările Române sau la relațiile italo-române. Documentele trebuiau apoi descifrate și datate, după ce, bineînțeles, li se stabilea autenticitatea.

După Ramiro Ortiz, profesorul Vasile Pârvan este omul care a jucat un rol de seamă în formația științifică a lui G. Călinescu, și toată viața acesta îi va păstra o amintire neștersă. Ce l-a impresionat anume la Vasile Pârvan pe tânărul critic au fost notele comune întrezărite în personalitatea savantului, elementele ce-l apropiau pe autorul *Geticii* de oamenii de rând, ca și atitudinea savantului față de viață și muncă. Admirația pentru mintea „normală” a lui Vasile Pârvan și-a exprimat-o G. Călinescu într-un rând¹. Opera acestuia, scria el, „...ni se înfățișează ca rodul colaborării între o minte exercitată în toate putințele ei, o voință neînfrântă și o viață tragică...”. Omul era admirat și pentru puterea de iradiată a exemplului său personal: „În Pârvan, tinerimea – și G. Călinescu se referea la el în primul rând – și-a găsit identitatea sa exprimată și, dacă nu fiecare este în stare să devină un Pârvan, fiecare vede în el o pildă, adică o formă la care ar putea ajunge dacă ar voi să facă aceleași renunțări”. Cu deosebire l-a fascinat metoda lui Pârvan, cu atât mai mult, cu cât, instinctiv, simțea afinitatea, iar în colaborarea la *Roma* dăduse dovada unor predispoziții native: „Toată activitatea lui Pârvan pare îndreptată spre acest scop: însuflețirea pietrelor, comemorarea morților, aruncarea de punți în nimic. El nu studiază documentele cu preocupări îngust profesionale. Se întreabă cu criterii psihologice, le utilizează la o reconstrucție umană, îndrăzneala lui este puțin comună” (subl. n.). Rândurile subliniate schițează un început de metodă, pe care G. Călinescu o va aplica în viitoarele sale cercetări.

¹ G. Călinescu, *Vasile Pârvan, Universul literar*, an XLIV, nr. 26, 24 iunie 1928, p. 414.

Deocamdată, la Roma, este incapabil a întreprinde un studiu asemeni maestrului. Nu stăpânea încă mijloacele corespunzătoare, și studiile elaborate acum fac parte din categoria acelor pe care le va ironiza în *Principii de estetică* peste ani.

Într-un *Raport asupra activității școlii române din Roma, în anul 1924–1925*², întocmit de Vasile Pârvan, dar citit de Ion Bianu în ședința Academiei Române din 11 mai 1925, G. Călinescu este amintit printre „arhiviști”; programul de lucru era, se pare, foarte încărcat, membrii școlii lucrând și în vacanțele școlare: „Activitatea acestor membri noi în cursul anului 1924–1925 a fost foarte susținută, astfel încât în cursul vacanței mari contribuțiile științifice pe care membrii noi le vor da pentru volumul III din *Anuar* vor fi definitiv redactate, precum urmează” – și se dădea numele a trei arhiviști, G. Călinescu fiind consemnat ca lucrând la *Documente inedite de la Propaganda Fide*.

Acesta este titlul provizoriu al întâiului volum tipărit de G. Călinescu în 1925, *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII**. Clădită pe documente inedite din Biblioteca vaticană asupra propagandei catolice în Moldova Evului Mediu, lucrarea lui G. Călinescu se compune din cinci capitole: I. *Le missioni e le turbolenze politiche*; II. *Luoghi e stato delle missioni*; III. *Prefetti e missionari*; IV. *Attività dei missionari* și V. *I missionari cattolici in mezzo agli ortodossi*. O culegere de șaizeci și opt de documente: scrisori, acte, rapoarte reproduse integral în limba italiană, completează volumul. Studiul este atât de depărtat de tot ce a scris ulterior G. Călinescu, încât, dacă nu ar fi semnat de el nu i l-am atribui. Pagina e înțesată de note, referințe foarte amănunțite, în așa fel încât subsolul ocupă în medie mai mult de jumătate din text. Cu identică răbdare e lucrat textul propriu-zis. Itinerariul misionarilor la curtea domnească din Moldova, misiunile îndeplinite în țara Moldovei, raporturile dintre misionari și autoritățile locale sunt minuțios descrise. Niciunde nu se vede însă o cât de mică intenție de a integra datele obținute într-o structură, de

² *Analele Academiei Române, Dezbateri*, tom XIV, 1924–1925, București, 1925, p. 139–142.

* Apărut la Libreria di Scienze e lettere din Roma, volumul inaugura colecția *Diplomatorium italicum*, subintitulată *Documenti raccolti negli archivi italiani*.

a le găsi un sens anume, de a scoate o concluzie; de la început până la sfârșit, autorul se menține într-o descripție neutrală.

Deși a fost publicat după venirea în țară, prin spiritul redactării, perioadei acesteia îi aparține și scurtul studiu *Valachia și Moldavia în vechile periple italiene*³. Studiul a fost scris pe baza cercetării amănunțite a portulanelor (itinerarii nautice descriind litoralul de la port la port cu indicarea direcției geografice și a vânturilor), a hărților nautice și a periplurilor italiene din Evul Mediu și Renăștere. Arhivistul a urmărit în special notațiile cu caracter geografic privitoare la țara noastră. Sunt trecute în revistă localitățile de pe țărmul Mării Negre, unele neidentificate, așa cum apar pe hărțile lui Giovanni Corignano, Pietro Vesconte, Angelino Dulcert și alții; se urmărește frecvența în documentele amintite a numelor Țărilor Române, cu observația că ele nu apar decât din secolul al XV-lea. Minuțios este notată inadvertența denumirilor, greșita lor localizare. Cercetarea se oprește în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când hărțile nautice devin mai numeroase și cuprinderea Țărilor Române e un fenomen curent. Structura studiului este asemănătoare cu a volumului analizat. Metoda folosită este tot expozitivă. Identic, bănuiesc, a fost conceput și volumul *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni* (Roma, Libreria di Scienze e lettere, 1930⁴).

În anul 1926, spre sfârșitul verii, G. Călinescu se întorcea, cu trenul, spre țară. De la fereastra vagonului privea unduirea peisajului natal, în vreme ce în suflet i se încrusta un mare semn de întrebare. Ce va fi de-acum înainte? Simțea o strângere de inimă pentru ce lăsase în urmă, încerca o vagă neliniște pentru ceea ce-l aștepta de acum încolo: catedra, munca științifică, viitorul... Scurta fază de italianizare luase sfârșit.

Asimilați creator, anii de studii arhivistice petrecuți la Roma s-au dizolvat și integrat firesc într-o conștiință în plină formare. Specializarea aceasta, aparent ingrată și monotună, a avut o covârșitoare importanță în activitatea ulterioară a lui G. Călinescu: în cei doi ani de studii, personalitatea călinesciană și-a acumulat

³ În *Omagiu lui Ramiro Ortiz*, București, 1929, p. 51–58.

⁴ Volumul lipsește din Biblioteca Academiei.

formația istorică. Fără cunoașterea, dusă până la minuție, a tehnicii străngerii documentelor și a informațiilor arhivistice, e greu de închipuit puțința adunării și trierii într-un timp relativ scurt a materialului bibliografic necesar redactării *Vieții lui Mihai Eminescu* sau a parcurgerii manuscriselor aceluiași în vederea întocmirii celor cinci volume ale „operei“. Fără posibilitatea mișcării rapide în mijlocul documentelor, nu e de crezut că ar fi putut termina într-un timp atât de scurt *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

Orientarea din perioada studiilor universitare spre limba și literatura italiană, adâncirea cunoașterii practice a limbii la Roma îi vor permite viitorului istoric literar raportarea literaturii române la o veche literatură europeană. Prin numeroasele referiri accidentale, prin filiațiile stabilite, prin sublinierea identității unor teme, motive lirice, ori nuanțarea vieții scriitorilor prin reliefaarea coincidenței destinului lor (Alexandrescu și Tasso, de exemplu), studiile despre Asachi, D. Zamfirescu, Al. Macedonski și multe altele – au câștigat nebănuit în adâncime. Indirect, cititorului român i se oferea o dimensiune necunoscută a culturii poporului său.

Stăpânirea limbii și literaturii italiene a adus stilului călinescian o bogată neologistică italianizantă, în timp ce străvechea cultură italiană s-a răsfrânt puternic asupra simțului său artistic. Visarea în fața monumentelor unice, a palatelor și catedralelor cu inimitabila lor arhitectură, vizitarea repetată a colecțiilor de artă din marile muzee, parcurile, piețele Romei, străzile cu aerul lor de Ev Mediu i-au creat lui G. Călinescu o sensibilitate anume pentru civilizație în general și artă îndeosebi, sensibilitate ce-și va pune amprenta asupra producției românești ulterioare.

II. „Ascensiune“ (1926–1931)

1. Poetul

Prin decembrie 1926, G. Călinescu a început a frecventa cenaclul „Sburătorului“. Tânărul le părea contemporanilor „mai degrabă un grec din antica Eladă, decât un rictus malițios“ nu i-ar fi dat „un aer crunt“¹; lunga lui „reculegere în studii de erudiție“ trebuie să fi produs o impresie deosebită.

În aceeași lună, G. Călinescu debutează ca poet în paginile *Universului literar* din 19 decembrie 1926, săptămânal redactat atunci de Perpessicius. Gestul semnifica o anume independență, și Lovinescu, circumspect, i-a înregistrat prezența în buletinul redactat pentru revista sa numai de două ori: în decembrie și aprilie anul următor, deși alte publicații, în aceeași perioadă, îl semnalează aproape săptămânal în cenaclul „Sburătorului“, alături de Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu. A doua poezie a acestui spirit refractar constrângerii apare la 22 ianuarie 1927 în *Viața literară*, unde, cu o săptămână înainte, înființase rubrica *Literatura străină*. Abia în februarie și martie, paralel cu colaborarea la alte reviste, dă la iveală în *Sburătorul* două poezii.

Ce se observă numai decît în poeziile acestei perioade este atracția autorului spre enorm, spre grandios, spre spectacolul naturii dezlănțuite, atitudini poetice, prin ele înseși generatoare de lirism. A afirma însă că debutul poetic, situat la sfârșitul anului 1926 și în

¹ I. Valerian, *Apare o nouă revistă literară, Viața literară*, an II, nr. 45, 9 aprilie 1927, p. 1–2.

prima jumătate a anului 1927, conține în formă latentă liniile directoare ale liricii mature e inexact.

Întâia poezie tipărită în *Universul literar*, *Nova mihi apparuit Beatrix* – interpretare a unui moment din *Divina Comedie* – transmite fiorul spaimei apocaliptice. La marginea pădurii, „cu inima de-a Ei dorință plină“, poetul așteaptă apariția misterioasă a femeii. Însă particularul conferă reliefuri inedite generalului, și imaginația coboară spre vremurile imemorabile, ale preistoriei, când omul, pierdut în imensitatea globului, privea cu spaimă spre azurul plin de taine și încerca, fără îndoială, senzația solitudinii. „Din patru părți de zare“, cerul se acoperă cu oceane de păsări „țipând fâlfâitoare“, „într-un vârtej de slavă, ca frunzele puzderii“. Ierburile au zvâcniri de reptilă, iar pădurile sunt cuprinse de convulsii: „Pădurea auzii cum se frământă / bătută de-o lăuntrică furtună, / cum fundurile nepătrunse tună / iar ierburile şuieră și cântă. // Însuflețite trunchiurile grele / părură că se smulg din rădăcini / și se târâsc troznind prin mărăcini...“.

Apariție (sinteza. nr. 3–4, iunie-iulie 1927, p. 22) dezvoltă, cu influențe barbiene, aceeași viziune apocaliptică, privită de astă dată cu ochii omului modern. După fixarea momentului individual, poetul integrează în aria observației orizontul. Pe cerul albastru, „oștiri de păsări albe se vor strânge / deasupra lacurilor prefăcute-n sânge / și vor cădea cu limbi de flăcări, moarte“. E reținută destrucția așezărilor urbane: „clopotnițe și turle, / în solzii lor de smalt și poleială, / clăti-se-vor din nouri peste uliți“, și spectacolul incendiilor vegetale: „Vor arde surd străvechile păduri / înăbușite-n flăcări albe, reci; / vor fluiera în scoarțele lor seci / ștejarii deveniți metalici, duri“. Atunci abia, „peste smârcul gros de tină“, purificat prin foc și sânge, se va revărsa o spumă de aur, imaginea noii lumi fiind desenată cu stângăcia cu care o vedeau vechii autori de utopii.

În *Preistorie* (*Viața literară*, nr. 34, 22 ianuarie 1927, p. 2), Călinescu se apleacă asupra trecutului, ca mai târziu Blaga în *Arheologie*, dar fără sentimentul curgerii timpului al acestuia. Versurile servesc drept pedestal conturării imaginii centrale: „Încremenit în os cu mistice grafite / un idol alb visează un ritual mimetic, / ecou lacustru, urlet postum de palafite / sub absida de lut – acoperiș hermetic“. *Idolatrie* (*Sburătorul*, nr. 8, februarie 1927, nr. 98) reia motivul de mai sus într-o nouă organizare. Din propoziții eliptice de predicat și epitete

substantivale, se încheagă imaginea unui dans ritual de o stranie frumusețe. Mâini, tălpi goale, torsuri răsucite, fețe descompuse se învârtesc amețitor, printre flăcări și fum, în jurul unui „demon somnolent cu șase mâini de lemn / răsând innumerabil din lacul uleios...“; „Dans de armuri în flăcări, verigi la picioare, / fior în jur de groapă multicolor umplută / cioburi de oglindă, ofrandă de fecioare: / cadență de tălpi ude pe poduri moi de plută. // În ropot de metale pe busturi costelive / gesticulări mărunte spărgându-se-n elan / de mimică servilă și urlete votive: / convulsiuni de alge pe funduri de ocean“. Cu gravitate este surprinsă tema ireversibilității timpului: „Răsună vremea limpede-n ceasornic, / lumi se-ntocmesc și se desfac în pripă, / desprins-n mii de unde dintr-o clipă“ (*Ceasornicul, Universul literar*, nr. 7, 13 februarie 1927, p. 101). Versurile respiră un anume gnomism, cu reminiscențe eminesciene: „O ploaie de nisip peste platani, / ecou prelung de săli monumentale, / e alergarea limbilor fatale / Și clipa-iceas, iar ceasurile ani...“. Cu mai multă sau mai puțină sinceritate, ori cu iscusință tehnică, G. Călinescu cânta dragostea (*Mors amoris, Universul literar*, nr. 9, 27 februarie 1927, p. 137), tropotul centaurilor (*Metamorfoze, sinteza* nr. 1, aprilie 1927, p. 11), ascultă efluviile muzicale „a sferelor de aur“ (*Inviolata aeternitas, Sburătorul*, nr. 9, martie 1927, p. 110) sau reține pictural „icoane prinse-n fuga unui tren“, cum sunt aceste peisaje: „Într-un brădet un luminiș lacustru, / cetăți medievale putrezite, / cărări cu vegetații parazite, / porticuri afumate de claustru; // biserici vechi, cu bâmele mâncate, / printre scaieți un asin care zbiară, / pustietăți de uliți către seară, / dughene strânse-n druguri și lăcate...“ (*Vedenii, Universul literar*, nr. 4, ianuarie 1927, p. 55).

Evident, poezii bune sunt puține. Câteodată întâlnim chiar fulgurații de mare poezie și, în câmpul liric al vremii, versurile călinesciene lasă puțința întrevederii, în explorarea unei tematici mai puțin uzitate, lecturile mai adânci, îndeosebi din italiană, ale autorului. Însă a pune o asemenea lirică lângă poezia de debut a unui Blaga, Ion Barbu sau Al. Philippide nu poate fi gândit. În peisajul poetic interbelic, debutul călinescian se situează, calitativ, în marginile poeziei, și este foarte probabil să-și fi dat singur seama de imposibilitatea supraviețuirii în poezie; ar fi trebuit să ia parte la o competiție în care șansele de câștig erau minime. Putința de scufundare în vis, posibilitatea de a se transpune pe sine pe o altă treaptă istorică și de a retrăi o altă existență își trăgeau seva cu deosebire din experiența livrescă a autorului.

În scurt timp, peste debutul poetic călinescian s-a așternut uitarea. Poetul însuși simulează dezinteres pentru producțiile sale

poetice – „poezii improvizate“ – în felurite ocazii, public: „Nu am nici un fel de preocupățiuni poetice – răspundea el în amintitul interviu acordat lui I. Valerian în aprilie 1927. Le-aș numi glume poeziile mele, dacă prin aceasta nu aș aducea vreo atingere chiar revistei dumitale care mi-a publicat ceva“.

Sinceritatea aceasta o va regreta ulterior și se va strădui să găsească debutului său poetic semnificații majore. În anul următor și-l explica drept o treaptă necesară în formarea propriului spirit critic²: „E cu puțință, oare, ca un critic să prețuiască în intima ei vibrație sonoritatea unei coarde a cărei undă n-a gândit-o? [...] De câte ori căutăm să prețuim un lucru, îl aducem mental în starea de a părea o virtualitate a puterii noastre creatoare. Când judec, creez. Când am ajuns la această convingere, am devenit poet. Am devenit nu din simplă hotărâre a spiritului, ci fiindcă orice Eu își caută o expresie în chip firesc. Trebuia așadar s-o caut în fantasia mea, pentru ca negăsind-o, așa cum intimul meu simț de frumos o cerea, s-o recunosc apoi în fantasia altora. Trebuia să fiu un poet rău, ca să devin un critic drept“.

Nici această formulare nu a fost mai fericită, deoarece indirect era o recunoaștere a lipsei unei reale vocații. Ideea implicit exprimată acum – nimeni nu trebuie uns critic înainte de a fi ratat cât mai multe genuri – va alcătui una din coordonatele gândirii sale estetice. Aproape imediat, G. Călinescu își învâluie debutul poetic într-o aură melancolică³, luându-și, de fapt, rămas-bun de la poezie. Hârtii cu fel de fel de însemnări îi trec prin fața ochilor; câteva înainte de a lua drumul coșului îi rețin atenția și țin să-i împărtășească și cititorului emoția. Ele oferă indicii despre poezia călinesciană în genere și evidențiază livrescul inspirației; motive generatoare de lirism sunt tratate cu mijloace insuficiente.

Iată o strofă dintr-o poezie despre primăvară:

E deci adevărat că este primăvară!

De-o vreme devenisem foarte sentimental;

mă apăsa pe suflet a zilelor povară

și căutam în viață ceva transcendental...

² G. Călinescu, *Ascensiune, Gândirea*, nr. 5, mai 1928, p. 193.

³ *Idem*, *Din carnetul unui critic, Universul literar*, an XLIV, nr. 28, 8 iulie 1928, p. 453.

și două terține în care se întrevăd germeii poeziilor pe temă identică, incluse după decenii în *Lauda lucrurilor*:

Iar în perete, ceasul în racla lui de lemn
își stinge ale sale rigide articulații,
însălmântând tăcerea cu un horcăit solemn.

(*Ceasul*)

Pe-un raft, pe vechi volume din Platon și din Kant,
iernează un păianjen în aspre meditații,
urzindu-și în tăcere un nou sistem savant...

(*Cărți*)

În 1936, punea renunțarea la poezie pe seama unor cauze exterioare: indiferența lui E. Lovinescu și a lui G. Ibrăileanu față de poetul de atunci, lăsând să se înțeleagă că, la douăzeci și opt de ani, venise din străinătate animat de gândul afirmării ca poet: „...pe mine nu mă interesa decât părerea a doi oameni din România: G. Ibrăileanu și Eugen Lovinescu. De verdictul lor depindea întreaga carieră a mea și încrederea în mine. Credeam atât de mult în absolutul judecății critice, încât o vorbă spusă de Ibrăileanu ori de Lovinescu însemna pentru mine o sentință [...] S-a întâmplat însă că, atunci când am venit eu, criticii în vârstă să nu mai scrie și n-avea cine să-mi spuie de trebuie să-ncep ori nu.

— Și-atunci? am întrebat.

— Atunci, a zămbit criticul — atunci am renunțat la scris și renunțarea aceasta se cheamă critică⁴.

Din debutul poetic al anilor 1926–1927, G. Călinescu va selecta pentru volumul de *Poesii*, din 1937, numai *Inviolata aeternitas*, căreia îi va schimba titlul în *Melancholia*.

2. „Literatura străină“

În ultimele zile ale lunii decembrie 1926 sau, poate, în prima săptămână din ianuarie 1927, la una din ședințele obișnuite ale cenaclului „Sburătorul“, G. Călinescu s-a întâlnit cu poetul

⁴ Valer Donea (Profira Sadoveanu), *De vorbă cu G. Călinescu*, loc. cit.

I. Valerian: Acesta luase, de la 5 octombrie 1926, conducerea săptămânalului *Viața literară*, apărut inițial la 20 februarie același an, sub directoratul lui G. Murnu. Întâlnirea, își amintește I. Valerian¹, a fost cordială. La sfârșitul ședinței, amândoi au făcut, la îndemnul lui G. Călinescu, o scurtă plimbare prin Cișmigiul înzăpezit. Era în amurg. Au vorbit despre una, despre alta și la un moment dat G. Călinescu se adresează interlocutorului, probabil cu oarecare sfiiciune, fiindcă îi prinsese între degete un nasture de la palton și i-l răsucea: „Uite de ce te-am deranjat: îmi place răzmerița de la *Viața literară*, aveți niște băieți care vor să spargă zidul, aș vrea să ne unim forțele, să deschidem ochii somnoroșilor, să facem ceva pentru soarta tinerilor scriitori“. Pe loc, colaborarea i-a fost acceptată, și G. Călinescu își începe activitatea publicistică în paginile *Vieții literare* la 15 ianuarie 1927.

2.1. La *Viața literară*

Cu G. Călinescu, revista inaugurează o nouă rubrică intitulată *Literatura străină*. Tânărul critic a avut responsabilitatea ei aproape trei luni de zile: de la numărul 33, din 15 ianuarie 1927, până la numărul 46–50, din 16 aprilie–14 mai 1927.

Înființarea unei rubrici permanente de literatură străină într-un săptămânal nu era un lucru nou în presă vremii. În *Cuvântul liber*, în anul 1920, poetul B. Fundoianu avea exclusivitatea rubricii *În librăria Franței*, unde comenta competent și cu incisivitatea cunoscută literatura franceză. *Sburătorul literar*, sub semnătura aceluiași, își ținea la curent cititorii cu mișcarea intelectuală din străinătate prin *Cronica ideilor*. Ce aducea cu adevărat nou G. Călinescu era îndreptarea cu predilecție a ariei sale investigative spre literatura italiană. Pentru întâia oară, într-un săptămânal de mare circulație, se încerca o informare la zi a cititorului cu privire la mișcarea cărții italiene.

Titlurile articolelor inserate în *Viața literară* ar putea lăsa impresia că ne aflăm în fața unor medalioane ce urmăresc să prezinte monografic un scriitor. Nicidecum! Articolele călinesciene sunt recenzii ale cărților autorilor respectivi, apărute recent.

¹ I. Valerian, G. Călinescu, *Întâlnirea de la Sburătorul*, *Gazeta literară*, an XIII, nr. 40, 30 septembrie 1965, p. 7.

G. Călinescu începea deci prin a face eseistică în jurul gândirii și literaturii străine și își lua subiectele din italiană, fiindcă acesta era domeniul în care se putea mișca nestingherit.

Articolul referitor la Pirandello², cu care inaugurează rubrica *Literatura străină*, pune problema receptivității spectatorului în fața piesei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Aceasta la cea dintâi privire, fiindcă autorul năzuiește spre mai mult. Pus în contextul dramaturgic al vremii sale, teatrul lui Pirandello se singularizează prin lipsa imitației, cu toate că succesul pieselor sale în Italia a fost fără precedent. Imposibilitatea teatrului pirandellian de a genera o formulă, o manieră, e explicată prin conținutul lui specific, ce-l face inapt parafrazării: „A-l copia, scrie G. Călinescu, înseamnă a-i fura concepția, subiectul (subl. aut.) său unic, a-l plagia“. Situația sa privilegiată se datorește străduinței autorului de a pătrunde dincolo de contingent, de a prinde „realitatea fluentă și fără contur“. Dramelor nu le lipsește conflictul, numai că acest conflict „este luat dintr-o lume nouă“. Însușirea capitală a lui Pirandello rămâne tocmai talentul dramatic. Indirect, G. Călinescu sublinia necesitatea existenței în rândurile spectatorilor a unei culturi corespunzătoare. Numai astfel ei au posibilitatea să urmărească ideea piesei. Spectatorul prevenit observă în *Sei personaggi...* „o piesă de o claritate dezolantă. E tragedia creației estetice, căuta G. Călinescu să-i definească nota esențială, în luptă cu materialul extern“. Și chema în sprijinul afirmației problematica piesei. Pirandello a adus pe scenă fierberea artistului care-și caută câteva personaje, le prinde într-un nexus dramatic și meditează asupra destinului lor. Aici, începe drama: „Nu este vorba de un conflict între două păreri, ci între două energii sau mai bine de necesități. Necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasme, de «incubo», patima nebună de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvoltă...“.

Comarate cu eseistica anului 1924, din paginile revistei Roma, articolele apărute în *Viața literară* relevă un vizibil progres. Există, incontestabil, o maturitate a gândirii vădită în așezarea elementelor necesare demonstrației, în logica stringentă a expunerii. Fraza e așternută cu băgare de seamă, cuvintele căutate atent, epitele întrebuințate cu avaritie; permanent se întrezărește

² Pirandello, *Viața literară*, an I, nr. 33, 15 ianuarie 1927, p. 3.

efortul de a folosi în așa fel propozițiile încât să acopere exact ideile. În spatele argumentării, în refuzul divagației se simte profesorul. Eseurile lui G. Călinescu despre literatura străină sunt niște solilocvii expuse în fața spectatorului la un nivel ce depășește media. E prematur, totuși, a vorbi de un stil călinescian, în accepția curentă a noțiunii. Pe măsură ce colaborările se vor înmulți, scrisul va deveni mai puțin supravegheat. Va crește, în schimb, străduința căutării unei formule critice personale.

Larga arie a cărților intrate sub pana criticului: proză, poezie, studii filozofice semnifică și o anume eroare de îngusta specializare. Din primele articole, G. Călinescu se afirmă drept un spirit larg, primitor al tuturor genurilor și speciilor și până la o anumită limită, cum vom vedea îndată, a diverselor modalități artistice. Însă nu trebuie să exagerăm. Structural vorbind, articolele călinesciene nu reprezintă o noutate în epocă. Cu aceeași seriozitate scriau B. Fundoianu sau, ca să ne referim chiar la un coleg de revistă, Pompiliu Constantinescu. Originalitate, câtă este, trebuie căutată deocamdată în tehnica compozițională.

G. Călinescu începe prezentarea cărții lui Svevo *La coscienza di Zeno*³ prin emiterea câtorva considerațiuni generale despre roman, ce denotă o mai puțin comună înțelegere a dialecticii genului. În evoluția speciei ca atare, G. Călinescu vedea un indiciu al gradului de dezvoltare a conștiinței literare a epocii și era de părere că vremea sa înregistra o schimbare a unghiului observației literare, schimbare a cărei formulare, adăuga, „o găsim în cei doi mari cugetători contemporani: H. Bergson și Giovanni Gentile“. Noutatea constă în apariția unei noi tehnici narative; trecutul este re trăit continuu din perspectiva prezentului, iar personalitatea e reconstruită în funcție de memorie: „Privim viața ca desenul unei colonade răstrânte în apă. În locul caracterelor simetrice, verosimile, bănuim existența unei lumi obiective în consecvența atitudinii personale. Descripției îi ia locul memorialul“. G. Călinescu se referea direct la Marcel Proust. Pentru prima dată în Italia, scrie entuziasmat, „romanul se înfățișează analitic fără poezie și fără filosofism“. Este prezentată, în continuare, scrierea, a cărei problematică centrală o constituie „antagonismul dintre conștiința

³ Italo Svevo, *Viața literară*, an I, nr. 35, 29 ianuarie 1927, p. 3.

practică a individului și sugestiile din afară“; o propoziție despre stil încheie prezentarea. Se bagă de seamă numaidecât că felul de organizare a materialului: precedarea analizei propriu-zise de punerea unei probleme teoretice – având mai mult sau mai puțin legătură cu cartea în discuție – alcătuia modul preferat de critică al lui Pompiliu Constantinescu.

În linii mari, tehnica rămâne identică și în prezentarea poeziei. Analiza volumului *Pane e vino*⁴ al lui Giovanni Papini e precedată de încercarea de a reconstitui personalitatea poetică și spirituală a autorului. Însă sub frazele expositive răsună rezerva. Coordonatele personalității poetice a lui G. Papini le-ar constitui sinteza între sentimentalismul temperamental și cultura clasică, sinteză caracterizată printr-o „anume cumpătare a fanteziei, o năzuință către forma solidă și încheiată“, ideal efemer întunecat – osândea G. Călinescu experiența mișcării de avangardă – „de aventură futuristă“. După ce stabilește filiațiile în cuprinsul literaturii italiene, dând de pe acum semne evidente de voluptate în descoperirea a cât mai multe asociații („...prin țărănismul său antierotic și prin toscanism e un epigon al lui Carducci“; „Prin sentimentalism burghez amintește în treacăt de Pascoli“, în vreme ce senzualismul „îl apropie în ciuda apatiei sale... de D'Annunzio...“), G. Călinescu întreprinde o incursiune în gândirea catolicului Papini, pe care o reprobă iarăși: „...Papini, emul modern al lui Dante, aclamă elocvența, vigoarea, entuziasmul, toate trei însușiri foarte catolice, deoarece îngăduie poetului «să vorbească cu Dumnezeu, care cu părinteasca sa mizericordie» îl ascultă“. În continuare, volumul este străbătut tematic. Comentatorul notează cu aceeași plăcere înrudirile pe plan european: „...mai cu seamă va adopta în italienește ruralismul primitiv și mistic al lui Francis Jammes sau verbalismul nesfârșitelor și – *c' est bien le cas de le dire* –, ține încă o dată G. Călinescu să-și exprime rezervele sale, plicticoaselor de moarte litanii ale lui Peguy și Claudel“. Încheia ironizând iarăși: „Citind acest volum, nu ne putem opri de a nu zâmbi puțin de schimbarea la față a lui Papini; că s-a putut împăca în chip sincer cu multe lucruri «grandissime e piccole» n-avem motive să ne îndoim. Dar a fost o vreme când se nădăjduia în Papini altceva decât un furnizor al bibliotecilor parohiale“.

⁴ Giovanni Papini, *Viața literară*, an I, nr. 37, 12 februarie 1927, p. 3.

În afara oricărei discuții, rândurile de mai sus sunt străbătute de atitudine antipapiniană; textul în întregime respiră, de altfel, ironie și un ușor aer de persiflare. Iată însă că de pe acum începe să se manifeste în scrisul călinescian o intoleranță categorică împotriva părerilor, crezute identice, ale altora, exprimate asupra unui subiect comun.

La începutul aceluiași an, tot în *Viata literară*, Mircea Eliade a publicat articolul *Papini, eu și lumea*⁵. Articolul, prezentat de autor drept un fragment din *Romanul adolescentului miop* (partea a III-a), fusese scris în urma lecturii romanului *Un uomo finito* în traducerea lui G. Călinescu, roman în care Mircea Eliade observa incredibila similitudine dintre viața sa și cea a lui Papini: „Am citit astăzi *Omul sfârșit* al lui Giovanni Papini. De acum sunt și eu sfârșit. Romanul meu nu se va mai închea niciodată în pagini și capitole. Iar eu trebuie să mă schimb. Trebuie ca să nu mi se spună că am imitat pe Giovanni Papini. L-am urât și l-am iubit pentru că el cuvântase lumii ceea ce voiam să cuvânt eu. Și l-am iubit pentru că mi-a scris viața. Copilăria înveninată de furie ascunsă, de invidie pe cei cu chip frumos, de ură pe cei bogați și puternici și fericiți. Adolescență chinuită de miopie și de obsesii cerebrale, roasă de nebunești ambiții, biciuită de neputință, consumată în plâns pe care nu l-a auzit nimeni și nu l-a bănuț nimeni și nu l-a mângâiat nimeni. Eu am viețuit viața lui Papini...”. Mânia se convertea în imprecații împotriva creatorului: „Dumnezeul meu a revărsat asupra-mi jăratecul și gheața glumei perverse. Am fost în pumnul Demiurgului o zdreanță. Am fost masca cu chip de lut, zvârlită în lume douăzeci de ani după original. Am fost creat ca să mă târăsc ca un vierme pe urmele stăpânului meu: Papini. Am fost creat ca să-mi plâng viața, sfărâmată, la picioarele stăpânului meu: Papini“. Din durere se închea, timidă, speranța ce izbucnea la sfârșit într-o cuceritoare încredere în forțele sale interioare: „Nu mi-e teamă de nimeni. Sunt gata să dovedesc oricui aurul și bijuteriile mele. Chiar lui Giovanni Papini“. Textul nu este antipapinian, ci exprimă, dovedind o gamă sufletească bogată în nuanțe, surpriza descoperirii identității dintre două existențe; accentul cade pe hotărârea aproape sălbatică de a dovedi lumii că de acum, de la lectura cărții lui Papini,

⁵ An II, nr. 65, 10 decembrie 1927, p. 1, 2.

va începe adevărata luptă: „Luptă împotriva lui Papini, a Lumii și a Demiurgului. Și luptă împotriva mea: cea mai crâncenă luptă...”.

G. Călinescu a reținut din confesia de față doar ideea de agresivitate a tânărului publicist împotriva lumii și a lui Papini – și în fond este vorba numai de o revoltă cerebrală împotriva jocului orb al destinului! –, atitudine pe care G. Călinescu o bănuia a fi fost scoasă din agresivitatea papiniană contra societății în mijlocul căreia autorul lui *Un uomo finito* a trăit. De aceea, în numărul imediat următor al revistei, într-o notă⁶, îi face un proces de intenții, reproșându-i ceea ce de fapt Mircea Eliade nu susținuse: „Agresivitatea lui Papini nu e atât o atitudine personală (cum era convins G. Călinescu că e atitudinea lui M. Eliade – *n.n.*), cât o tactică de partid. Generația strânsă în jurul foilor *Leonardo* și *La Voce* voia să zguduie literatura italiană [...] Papini și tovarășii săi au divulgat cu entuziasm curente noi străine, filosofice și literare și au combătut, cu violență dusă la absurd, academismul și idealismul german”. Altfel spus, agresivității lui Papini îi găsea un sens, o justificare. Prin revers, agresivitatea ce avea impresia că se află în paginile lui Mircea Eliade i se părea fără obiect: „... noi pe cine dărâmăm și pe cine împământenim? Noi cei care n-am ridicat statui nimănui și stăm cu porțile vraiste la toate vânturile sincronice? Să tai nasurile de marmură statuiilor ridicate peste noapte este o faptă ștângărească, dar sterilă. Noi, românii, suntem un neam melancolic, iar birichinatele italice nu ne prind. Când d. Eliade va tempera pura atitudine cu chemările reale din spiritul nostru va putea dori și va izbuti să-și afle și talentul; căci talent înseamnă tristețe”.

G. Călinescu, e de bănuț, și-a dat singur seama că își organiza, probabil involuntar, materia articolelor după modelul cronicilor literare ale lui Pompiliu Constantinescu din revista la care colaborau amândoi, cu atât mai mult, cu cât textele acestuia și rubrica lui G. Călinescu erau așezate una lângă alta, pe aceeași pagină. Articolele următoare lasă să se întrevadă o anume frământare interioară, vădită în introducerea în cadrul rubricii a unui poem în proză. *Scrisoare romană*, pagină de jurnal despre zilele petrecute la Roma, ori a unui articol despre Mihail

⁶ *Elogii pentru libertate, Viața literară*, an II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 1.

Dragomirescu. G. Călinescu își caută, stilistic și tehnic, un drum, dar șovăie să pășească pe o cale proprie; poate, deocamdată, nu o vede încă limpede.

Sunt vizibile, în același timp, schimbări de natură structurală. Vreme de câteva săptămâni, articolele călinesciene despre literatura străină, începând cu Giovanni Gentile⁷, capătă un caracter preponderent expozitiv. Comentatorul citește cartea și e atent să-i expună cât mai exact problematica, numai accidental permițându-și un comentariu firav. Evident, G. Călinescu găsește procedeului o justificare de circumstanță: „Despre Giovanni Gentile, își începe el medalionul amintit, se știe puțin la noi. O expunere însă a filosofiei sale într-o astfel de cronică este nepotrivită. Cei care îl cunosc o vor găsi elementară, cei care nu-l cunosc, neîndestulătoare. Iată de ce ne mulțumim să dăm o simplă tablă de materii a ultimului volum...”. Cu toate acestea, criticul rezumă studiul *Intorno all'idealismo attuale, ricordi e confessi*, din *Saggi critici*, 1926. Prezentarea gândirii estetice a lui Gentile e prea amănunțit făcută ca să vedem în ea nu o expunere neutrală, ci mai curând o acceptare, firește selectivă, și o aprobare, fiindcă unor fraze ca acestea: „Spiritul fiind creație, istoria nu devine cu adevărat istorie decât în măsura în care se face istorie actuală, re trăind în spiritul nostru“, le găsim urmele în studii cum sunt: *Tehnica criticii și a istoriei literare* și în *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*.

Cu expunerea filosofiei lui Giovanni Cavicchioli⁸ începe și recenzarea volumului acestuia *La morte nel pollaio*, după care urmează tendința spre stabilirea filiațiilor. Nu diferă, sub aspectul tehnic, articolul despre Paul Valéry⁹. Noul constă în introducerea citatului pe care îl folosisse și în *Jean Richepin*¹⁰, singurii autori francezi, alături de H. Barbusse, pe care îi comentează în cadrul rubricii *Literatură străină*. Aceeași expunere neutrală poate crea impresia că, în *Anticrocianism*¹¹, G. Călinescu și-ar exprima resentimentele contra esteticii lui B. Croce. În realitate, e vorba de consemnarea unei reacții anticrociene în critica

⁷ Giovanni Gentile, *Viața literară*, an II, nr. 39, 26 februarie 1927, p. 3.

⁸ Giovanni Cavicchioli, *Viața literară*, an II, nr. 40, 5 martie 1927, p. 3.

⁹ Paul Valéry, *Idem*, nr. 43, 26 martie 1927, p. 3.

¹⁰ Jean Richepin, *Idem*, nr. 34, 21 ianuarie 1927, p. 3.

¹¹ *Anticrocianism*, *Idem*, nr. 43, 26 martie 1927, p. 3.

italiană a vremii, exemplificată prin recenzia cărții lui Dusi, *Giornale storico della letteratura italiana*.

Altă dată, opera scriitorului, ca în cazul lui Alfredo Panzini¹², este subordonată unei idei generale, cărturărismul în cazul de față. El remarcă totodată și pedanteria ce constă „în a cita și invoca într-o împrejurare oarecare autori clasici, mai cu seamă latini“. Deocamdată e de părere că pedanteria dă textului „o savoare particulară, de doctorală naivitate“; în cronicile din *Adevărul literar și artistic*, dimpotrivă, o va considera una din cauzele lipsei de valoare durabilă a textului. Tot unei idei generale („Omul și animalul în mijlocul naturii, aceasta este viața pe care ne-o înfățișează scriitorul“) încearcă G. Călinescu să subsumeze proza lui Ferdinando Paolieri¹³, căruia îi găsește afinități cu Mihail Sadoveanu: „Amândoi simpatizând cu omul primitiv și cu animalul, îi așază să-i descrie în cadrul lor firesc. Amândoi lasă pe om să vorbească el de la sine, spontan, continuând parcă ideea care plutește în aerul înconjurător. Același procedeu de a potoli impresia făcută de o narațiune prin descrierea cadrului actual“. În textul acestor două articole, care reprezintă forma prescurtată a articolelor cu același titlu publicate în *Roma*, în 1924, se păstrează încă urmele lirismului, vădit în înmulțirea epitetelor evocatoare și apreciative, într-o oarecare afectare a tonului și o participare subiectivă prea intensă.

Cu însemnările despre Ferdinando Paolieri, colaborarea lui G. Călinescu la *Viața literară* încetează temporar, fiindcă autorul lucra acum în redacția *sintezelor*. S-a desființat și rubrica „Literatura străină“. Ea trebuie să fi avut ecou în rândurile cititorilor, fiindcă I. Valerian o reintroduce în publicația sa la 22 octombrie 1927, încredințând-o lui Alexandru Claudian. Acesta își va lua subiectele cu exclusivitate din literatura franceză.

¹² Alfredo Panzini, *Viața literară*, an II, nr. 45, 9 aprilie 1927, p. 3.

¹³ Ferdinando Paolieri, *Viața literară*, an II, nr. 46-50, 16 aprilie-14 mai 1927, p. 3.

2.2. La Roma

Despre literatura străină, G. Călinescu va mai scrie accidental în anii ce vin, în paginile *Viții literare*, însă note și însemnări privitoare la literatura italiană va continua să publice cu intermitență în *Roma*, deși nu-l trăgea inima să mai colaboreze la revista în care făcuse primii pași. Îl nemulțumeau cel puțin două lucruri: apariția trimestrială a revistei, începând cu numărul 1, 1927, și cercul foarte strâmt de cititori ai publicației. În cuprinsul anilor 1927–1928 publică aici doar două articole: unul referitor la Benvenuto Cellini¹⁴, altul despre Laura¹⁵; cel dintâi se caracterizează prin sobrietatea mijloacelor de expresie, al doilea este excesiv literaturizat.

Intenționând să recreeze din versurile lui Petrarca chipul Laurei, G. Călinescu își concentrează toate comentariile într-un poem de proză care începe așa: „Mai pământească decât Beatrice luminoasă, aducătoare de spaimă și căință, Laura pășeste mândră în gloria părului de aur. Părul este aureola și cununa, nimbul spiritual și ispita sa păgână. Nu se poate închipui o Laură fără râul de aur al părului blond...”. Și însemnările continuă pe ton identic, închegându-se într-un imn adus părului Laurei: „Goală, păgână ca o nimfă, Laura șade încă umedă de apa izvorului într-o ploaie de flori. Iar părul ud i se întinde ca pe un cap de bronz aurit, cu luciri metalice și scilipiri de perle. [...] Alteori însă părul se spulberă eteric în adierea aerului, în mii de inele de foc, ca într-o pânză botticelliană, pe fundul căreia s-a întins un putred și violaceu aur medieval“. Etc., etc.

Despre Laura – și acestuia trebuie să-i adăugăm cronicile literare din *Gândirea* – nu semnifică decât o nouă încercare de a-și găsi un stil și o structură compozițională personală. Însă perspectiva sugerată de poemul din *Roma* nu era fertilă, și G. Călinescu, cel dintâi, a fost nemulțumit. *Despre Laura*, stilistic vorbind, pare o pasișă, împinsă dincolo de limitele firești, după evocările lui Vasile Pârvan, strânse cu câțiva ani în urmă în *Memoriale*¹⁶. Este mai mult

¹⁴ Benvenuto Cellini, *Roma*, an VII, nr. 2, aprilie 1927, p. 20–22.

¹⁵ *Despre Laura*, *Idem*, an VIII, nr. 1, ianuarie-martie 1928, p. 18–21.

¹⁶ *Cultura Națională*, București, 1923.

decât vizibilă străduința lui G. Călinescu de a reface atmosfera eseurilor lui Pârvan și mai cu seamă de a imita cadența frazei acestuia, căderea în șoaptă a cuvintelor: „Rugineau codrii. Ca niște paseri oboseite coborau legănat către pământ frunzele aprinse de cea de pe urmă sărutare a soarelui de toamnă. Prin satele Daciei mergeau zvonuri de răzbunări romane. Negustorii din miazăzi se făceau tot mai rari. Și cei care mai îndrăzneau să se afunde în adâncurile Daciei păduroase priveau sfioși împrejur, vindeau repede și plecau pe furis“.

Memorialele lui Vasile Pârvan sunt disertatii, riguros exacte din punct de vedere științific. Ce le dă coloratură evocatoare este patosul comunicativ și îndeosebi vibrația aproape dureroasă a autorului în fața ireversibilității timpului. De aici vine și echilibrul lăuntric al perioadei, abila ocolire a retorismului. G. Călinescu vrea, pentru sine și pentru cititor, să recreeze chipul Laurei, luând ca punct de plecare versurile lui Petrarca. El împrumută cadența gravă a lui V. Pârvan, dar vârstă în ea comparații, metafore, epitețe apreciative spre a trezi în mintea lectorului imaginea frumoasei femei. Inevitabil, prea multe podoabe oboresc și lasă o acută senzație de suprasaturare.

La Roma, colaborarea lui G. Călinescu va fi puțin mai activă, dar tot intermitentă, după ce, de la nr. 2, aprilie – iunie 1930, va fi numit redattore în locul lui Al. Marcu. Numai din îndatoriri redacționale semnează G. Călinescu câteva traduceri¹⁷, redactează rubrica *Însemnări*¹⁸, lăsând, ori de câte ori era posibil, aceste treburi pe seama celorlalți colaboratori. Dintre articolele mai însemnate semnalăm un necrolog închinat lui Tittoni¹⁹, un fragment din monografia *Viața lui Mihai Eminescu*²⁰ și comentarea unei

¹⁷ Umberto Fracchia, *Autobiografie*, Roma, an XI, nr. 1, ianuarie-martie 1931, p. 7–10; G. A. Borgese, *Sensul literaturii italiene*, Roma, an XI, nr. 3, iulie-septembrie 1931, p. 13–17; Giovanni Comiso, *Ruine și catacombe*, *ibid.*, p. 17–21; G. B. Angioletti, *Umberto Fracchia, I*, Roma, an XI, nr. 2, aprilie-iunie 1931, p. 7–11; *II*, *idem*, an XI, nr. 3, iulie-septembrie 1931, p. 23–28 ș.a.

¹⁸ În Roma, an. X, nr. 3, iulie-septembrie 1930; *Idem*, an XI, nr. 1, ianuarie-martie 1931; *Idem*, an XI, nr. 2, aprilie-iunie 1931; *Idem*, an XI, nr. 3, iulie-septembrie 1931.

¹⁹ Tommaso Tittomi, Roma, an XI, nr. 1, ianuarie-martie 1931, p. 5–6.

²⁰ Eminescu și Italia, *Idem*, nr. 3, iulie-septembrie 1931, p. 2–23.

traduceri eminesciene din Machiavelli²¹, traducere pe care o publică în același număr.

Și cu toate că numele său va continua să figureze ca redattore pe coperta revistei, de la mijlocul anului 1932 G. Călinescu nu va mai colabora la *Roma*, exceptând numărul omagial închinat lui Ramiro Ortiz cu prilejul plecării din România. O vreme, literatura italiană va ieși din sfera directă a preocupărilor călinesciene.

3. „...luam act de prezența unui nou talent...”

3.1. Critic la *Sburătorul*

Singura publicație la care a colaborat statornic în acești ani G. Călinescu a fost *Viața literară*, dar nu aici și-a tipărit inițial materialele critice referitoare la literatura română. Debutul critic și l-a făcut în paginile noii serii a revistei *Sburătorul*, la începutul anului 1927. Cu toate că în *Sburătorul* G. Călinescu a semnat doar trei recenzii, prezența lui a fost concludentă și ea va fi apreciată mai târziu de Eugen Lovinescu¹: „*Sburătorul* a avut, așadar, ocazia de a publica [...] și câteva dări de seamă cu siguranță în judecată și facilitare în expresie”.

Recenzia scrisă pe marginea versurilor Otiliei Cazimir² și comentariul asupra romanelor: *Diplomatul*, *tăbăcarul și actrița* și *Vadul hoților*, amândouă premiate de S.S.R.³, evidențiază, în mobilitatea vehiculării ideilor și în ușurința cu care e surprinsă nota particulară a autorului analizat, mâna sigură a viitorului istoric literar.

Să urmărim, spre exemplificare, mecanismul demonstrației la volumul *Fluturi de noapte* al Otiliei Cazimir. După ce stabilește tipologia modalității lirice, criticul caută izvorul lirismului, intenția

²¹ *Eminescu și Machiavelli*, *Idem*, an XII, nr. 2, aprilie-iunie 1932, p. 6–16.

¹ *Memorii*, II, 1919–1931, Editura „Scrisul românesc”, Craiova, p. 230.

² G. Călinescu, *Otilia Cazimir – «Fluturi de noapte»*, *Sburătorul*, an IV, serie nouă, nr. 8, februarie 1927, p. 108.

³ *Doi premiați (C. Ardeleanu și Vasile Savel)*, *Sburătorul*, an IV, serie nouă, nr. 9, martie 1927, p. 119–120.

lui fiind de a sublinia maniera („...acest lirism este de esența romanelor facile, în chip firesc muzicabile“) și reproduce, spre a-și susține aserțiunea, primul vers dintr-un mare număr de poezii. Un premergător i se găsește Otiliei Cazimir în Traian Demetrescu, cu care „prezintă conformități de ritm sufletesc și de mentalitate poetică“; faptul atrage după sine „identități de fraze lirice“. Spre a dovedi similitudinea, pune pe două coloane versuri scoase din volumul Otiliei Cazimir și din paginile lui Tr. Demetrescu. „Mai concentrate“, estetic vorbind, i se par pastelurile; dacă influențe străine nu se simt lămurit, ele „n-au totuși o individualitate proprie remarcabilă“ și par a face trecerea „către o poezie botanico-zoologică, aici imagistică, aici fabulistică“; înrăurirea evidentă rămâne a lui G. Topârceanu, originalitatea, câtă este, constând în contactul cu ritmul folcloric.

Romanului *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* i se rezumă subiectul, fără fluiditatea cu care G. Călinescu ne va obișnui în *Istoria literaturii române...*, însă, valoric, locul cărții este indicat cu justete: „Pitoresc și plat, cursiv și facil, cu crâmpie de creație și cu atitudini etice, romanul d-lui C. Ardeleanu [...] îi atrage în egală măsură asprimea și bunăvoința criticului“, și propoziția subliniază chiar meandrele demonstrației critice. Uniformitatea personajelor rămâne principala obiecție adusă tipologiei, dar este învederat efortul criticului de a le lumina cât mai complet fețele prin așezarea lor într-o anume filiație a prozei naționale: „În genere, eroii sunt niște rătăciți, ființe învinse prin disproporția dintre aptitudini și năzuințe“, și, după ce face o altă distincție valorică între eroii cărții („Dintre toate personajele, consulul e acela care se apropie mai mult de o creație“), îi proiectează pe pânza literaturii străine: „Abiect și abulic, lucid și cu reacțiuni efemere de demnitate umană, el este un ecou mai palid al degradațiilor lui Dostoevski, de felul căpitanului Sneghirev din *Frații Karamazov*“. E de observat și grija criticului pentru o construcție rotund-închegată, subordonată ideii generale, și tocmai de aceea propoziția finală reia concluziv ideea inițială: „Cu însușiri de observator și de dramaturg, d. Ardeleanu, cu toată concepția vetustă despre roman, răsplătește în chip mulțumitor pe cititor pentru truda de a-l fi citit“.

Mai aspru, dar îndreptățit, este tonul cu care e parcurs celălalt roman premiat: „...prin lipsa totală de simț a vieții și cu toată cursivitatea de altfel jurnalistică, romanul *Vadul hoților* e lipsit de orice valoare literară“. Romanul începe autobiografic, dar curând se transformă în narațiune obiectivă, iar prefata, prolixă și obscură, dovedește o conștiință estetică de tot comună: „...premiind *Vadul hoților*, S.S.R. a făcut o glumă izbutită“.

3.2. Teoretizarea problemelor criticii

Cu incontestabilă maturitate G. Călinescu abordează, în această perioadă, problemele teoretice ale criticii.

Articolele, amândouă fundamentale: *Critica și creația și Simțul critic* i-au fost găzduite în prima pagină de către *Viața literară*⁴. Ele sunt indiscutabil rezultatul studierii atente a literaturii de specialitate. Oricâte influențe s-ar găsi în gândirea călinesciană, întâiele sale studii dovedesc o îndelungată meditație asupra criticii și literaturii, mai mult încă, o asimilare cu un mare coeficient de personalitate a ideilor, integrate fiind predispozițiile native ale personalității lui. Ceea ce practic, în 1924, în colaborarea la *Roma* intuiuse, acum teoretiza.

Critica și creația își propune să dovedească inconsistența presupusei incompatibilități dintre critică și literatură. Articolul este vădit antimaiorescian și toată argumentația urmărește să răstoarne formularea academică a lui Titu Maiorescu, după care poetul nu are dreptul de a emite judecăți critice, activitățile artistice și critică fiind antinomice. Afirmatia maioresciană a avut răsunet, și prejudecata e hrănită, adaugă G. Călinescu, și de împrejurarea lipsei de talent literar a criticilor intrați în literatură la sfârșitul secolului trecut și începutul veacului nostru: C. Dobrogeanu-Gherea, Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, D. Caracostea ș.a. Printre aceștia, G. Călinescu trece și pe G. Ibrăileanu; atunci, nu se știa că încă din 1924–1925 directorul *Vieții românești* redactase *Adela* într-o primă versiune. În schimb, lasă afară pe E. Lovinescu, care tocmai tipărise romanul *Viață dublă*.

⁴ An I, numerele 37, din 12 februarie 1927, și 40, din 5 martie 1927.

Ce argument aduce G. Călinescu? „Eroarea“, zice el, pornește din considerarea îndeletnicirii critice drept o activitate exclusiv științifică. Nu e adevărat că artistul ar vedea universul sintetic, iar criticul, analitic, cu alte cuvinte, că cel dintâi s-ar exterioriza prin imagini, iar celălalt prin relațiuni abstracte, deoarece „momentul esențial al activității critice este tot sintetic și consistă în emoția imediată, anticipantă a verdictului vremii“, verdict căruia criticul îi dă formă corespunzătoare prin mijloacele de expresie crezute mai potrivite. Nici practic, nici teoretic, nu se poate admite „specializarea indivizilor pe facultăți ale spiritului“. Dacă activitatea științifică este normativă și metodică, arta este „în funcție de fantezie și de personalitate“, și dacă un individ are predispoziții congenitale în domeniul respectiv, nu e de crezut că și-ar pierde spontan talentul numai pentru că exercită o activitate științifică.

Creația și critica nu au același moment inițial. În perioada creației, artistul „este liber în fantezia lui de orice constrângere a personalității sale intelectuale sau practice“, în vreme ce criticul este nevoit să caute materialului străin rezonanțe în propria lui afectivitate. Cele două manifestări spirituale fiind independente, criticul „poate foarte bine fi și artist. În primul caz, va recepționa ultimele unde ale unei emoții a cărei esență nu-i e cunoscută decât mijlocit; în cel de-al doilea, va exterioriza o emoție integral percepută, dar de a cărui undă de rezonanță în afară nu-și poate da seama“, cu precizarea adiacentă că un artist nu se poate folosi de experiența lui critică „spre a găsi cea mai bună exteriorizare“. Concluzia? Criticul poate face artă și artistul critică, cu condiția ca întâiul să aibă talent și al doilea simț critic.

Esența simțului critic își propune să o elucideze în antiteză cu părerile lui Mihail Dragomirescu, exprimate în *Știința literaturii*. Resentimentele antidragomiresciene porneau, cum vom vedea îndată, din neînțelegerea esteticii lui Mihail Dragomirescu.

Dacă între critică și creație „nu este deosebire de esență, ci numai una de proces“, atunci simțul critic poate fi definit drept act creator eşuat, „răstrânt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic“. În măsura, deci, în care creația artistică trezește în fantezia individului „elanul creator, provocând

astfel o realitate personală ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic“. Totuși, este improbabil ca facultatea noastră creatoare să poată da valoare întregului material perceput, „nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie“. Altfel zis, simțul critic „este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei“. De aici decurg două consecințe. Înțelegerea criticii drept creație presupune din partea criticului stăpânirea unei tehnici adecvate, iar pe de altă parte, „cu cât un critic este mai artist, cu atât este mai îngust în aprecieri, deoarece fantezia lui e mai aproape de realizare, iar materialul operei străine se găsește în conflict cu materialul propriu al artistului“. Așa înțeleasă, critica nu poate fi învinuită de impresionism, deoarece criticul nu se conduce după *impresie*, ci după *expresie* (subl. aut.) ca pură posibilitate a sufletului său.

Momentul estetic al activității critice rămâne citatul: „A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dând fragmentului o valoare, recunoscându-l ca probabil produs al propriei fantezii“. În frazele ce urmează, găsim exprimată concepția ce va sta la baza alcătuirii *Istoriei literaturii române...* din 1941: „Uneori, citatul singur poate sugera impresia de frumos. Cum însă spiritul nostru cu greu poate sări din atitudinea teoretică și practică în cea estetică, e nevoie de procedee care sunt străine momentului estetic, ca izolarea citatului în mediu prozaic, clarificarea conținutului și conturarea formelor pe cale inteligibilă. *Aici este loc pentru toate sistemele de critică, eficace după timp și spațiu în doze felurite* (subl. n. – I.B.). Ai cu atât mai mult talent critic, cu cât poți izola citatul în relații abstracte mai multiple. Creație într-un fel, critica este, într-altul, cultură“.

Teoria călinesciană, frumoasă și matură, nu fuzionează complet în practică cu activitatea lui critică. Aproape imediat după apariția celor două eseuri – și această împrejurare mă face să cred că concepția teoretică despre critică a lui G. Călinescu este rodul propriei meditații pe marginea lucrărilor de specialitate –,

G. Călinescu încearcă să aducă tehnicii criticii literare, așa cum o formulase, un suport estetic.

Sburătorul frângea aripile tânărului critic; G. Călinescu avea nevoie de altceva, voia să se miște nestingherit, să conducă, să dea directive. De aceea, la sfârșitul lunii martie, părăsește ospitalitatea revistei. Sigur este că E. Lovinescu va regreta pe ascuns plecarea tânărului, și gândurile dezvăluite peste câțiva vreme ascund o reală melancolie: „Tocmai când luam act de prezența unui nou talent, d. Călinescu nu se mai afla printre noi și formal era chiar împotriva noastră. La baza acestei atitudini am înțeles de la început că se găsea dorința legitimă a afirmării în independență”⁵.

4. Etapa sintezei

Până astăzi dăinuie în cercurile universitare prejudecata că revista *sinteza* a fost „scoasă” de G. Călinescu*. În realitate, G. Călinescu a fost doar un vremelnic colaborator al *sintezelor*, însă nu e mai puțin adevărat că articolele și recenziile semnate în primele trei numere ale publicației alcătuiesc în evoluția personalității călinesciene o etapă distinctă.

Inițial, *sinteza* a fost gândită ca un supliment lunar al revistei *Viața literară*. Iată ce spune I. Valerian în preambulul interviului luat lui G. Călinescu cu o săptămână înaintea apariției primului număr al publicației¹: „Cu toată nepăsarea aparentă a opiniei publice, înecată în grijile cotidiene, în cetatea literelor se aude zgomot nou, prevestitor de furtună. Condeiele se ascut la un loc cu schițele metalice. [...] Atmosfera războinică s-a infiltrat prin zidurile *Vieții literare*. Pașnica cetățuie a fost prinsă subit de entuziasmul luptei eventuale. În năzuința noastră era de mult intenția ca, alături de modesta foaie săptămânală, să apară un organ lunar de prezentare. Grație evenimentelor care s-au

⁵ E. Lovinescu, *loc. cit.*

* Vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, E.P.L., 1967, p. 184.

¹ I. Valerian, *Apare o nouă revistă. De vorbă cu d. G. Călinescu, Viața literară*, an II, nr. 45, 9 aprilie 1927, p. 1, 2.

precipitat favorabil, ideea se va realiza în revista *sinteza*, care va apărea la 15 aprilie“.

Înființarea *sintezelor* a fost hotărâtă de trei persoane: G. Călinescu, G. Nichita și I. Valerian. Afirmatia a făcut-o G. Călinescu însuși în amintitul interviu. După ce enumeră pe viitorii colaboratori ai revistei, adaugă: „[acestora]... ne alăturăm după puterile noastre, adică eu, Nichita și dumneata, din inițiativa cărora ia ființă *sinteza*“.

Împrejurarea că interviul i se ia lui G. Călinescu și nu lui G. Nichita, să zicem, nu înseamnă că G. Călinescu ar fi fost conducătorul revistei. El era doar unul din „generali“, cum se exprima I. Valerian. Este de presupus însă că în tânărlul critic ceilalți doi vedeau, cel puțin în momentul luării interviului, un conducător spiritual. Nu întâmplător interviul e luat de I. Valerian, iar textul este ilustrat cu un desen din profil al lui G. Călinescu, semnat de G. Nichita. G. Călinescu personal acorda o importanță deosebită viitoarei reviste, și de la mijlocul lunii aprilie 1927 încetează pentru câteva luni să mai colaboreze la vreo altă publicație.

Că lucrurile se prezentau astfel o dovedește degajarea cu care G. Călinescu înfățișează programul *sintezelor*, program în care apar în germen și întâile elemente distincte ale concepției sale estetice. În treacăt fie zis, titlul revistei a fost sugerat probabil tot de G. Călinescu. Iată cum se desfășoară discuția, cel ce pune întrebările fiind I. Valerian:

„Întrebare: – Cu ce justificați apariția unei noi reviste literare?

Răspuns: – Nu-i nevoie ca o revistă să aibă numaidecât principii. Scriitorul în genere, pentru a avea un stimulent continuu de activitate, are nevoie de un entuziasm mereu proaspăt. Și nu rareori singura reuniune a acestor spirite care se înrudesc pot stârni acest entuziasm și astfel pot reînnoi arta lor.

– Aș pune întrebarea, dacă nu cumva afară de entuziasm nu aduceți totuși și o vedere personală.

– Nu încercăm să aducem. După cum am scris și în *Viața literară*, în năzuința de a reînnoi literatura, scriitorul sfârșeamă cu inteligența unitatea operei literare, căutând să o promoveze pe îndoita cale a conținutului sufletesc și a tehnice. Acesta este rostul școlilor literare. Ele aduc sau o nouă *atitudine* față de viață, aș zice

un fior nou, sau un vocabular proaspăt, sau, după cum e mai firesc, amândouă aceste elemente. Această analiză a operei nu are vreo importanță pentru critic decât în momentul în care cei doi termeni antitetici se recompun într-o nouă sinteză. Însă această sinteză nu se poate face pe calea inteligibilă, adică prin compromis, atenuând extremele. Ea nu se efectuează decât în momentul creației, având ca singur agent talentul. Noi căutăm, va să zică, fuziunea între modernitatea inspirației și noutatea tehnică făcută nu pe cale voluntară, cum procedează unii scriitori care împrumută de la o direcție o anume prudență, frângând aripile inspirației, iar de la alta, culoarea cu care vopsește vocabularul spălăcit. [...] Astăzi avem sub ochii noștri procesele de reînnoire a artei. De aceea criticii noștri în expectativă s-au pus dintr-un punct de vedere istoric. Cred că a venit vremea să ne întoarcem din nou la criteriul pur estetic, întrebându-ne cât din noutatea căutată cu inteligența a devenit spontaneitate, creație, artă“.

Ruptura dintre cei trei s-a produs aproape imediat după apariția interviului. I. Valerian, care, practic, nu a jucat nici un rol în pregătirea propriu-zisă a revistei, a fost înlăturat de la început, și G. Nichita se hotărăște să ia singur conducerea publicației, suportând, firește, și cheltuielile editării. G. Călinescu avea să răspundă numai de sectorul critic al revistei și nici de acela în întregime. Că lucrurile s-au petrecut astfel, dovadă stă programul *sintezelor*, nesemnlat, dar neîndoielnic redactat de G. Nichita: nici una din ideile călinesciene exprimate cu o săptămână înainte nu se mai găsește în prezentul articol.

Comportamentul lui G. Nichita a fost dictat în bună măsură de vanitate. Secretar de redacție la noua serie a *Sburătorului* lui Eugen Lovinescu, din martie 1926, G. Nichita a părăsit redacția acestuia la sfârșitul lunii martie 1927, în urma unor, bănuim, neînțelegeri, fiindcă *sinteza* adoptă în general o poziție antilovinesciană și antisburătoristă în tot timpul existenței sale. G. Nichita, care răspunde de rubrica „Revista periodicelor“, nu scapă nici un prilej de a strecura săgeți la adresa colaboratorilor *Sburătorului* și a lui Eugen Lovinescu personal. Firese era deci ca fostul secretar de redacție, autorul, din 1926, a unui volum de versuri, să nutrească foarte omeneasca dorință de a fi directorul unei

reviste literare². În consecință, în primul număr al *sintezelor*, imediat sub titlu, înconjurat de un mare spațiu alb, era trecut numele său. În continuare se precizau astfel atribuțiile redacționale: „critica: G. Călinescu; colaborarea literară, plastică, teatrală: T. Arghezi, Em. Bocu, Camil Petrescu, Perpessicius, A. Cotruș, Sandu Toader“ etc., etc. După prezentarea globală a grupării revistei, inspirată vădit după *Gândirea*³, urma „cuprinsul“ și dedesubt se menționa responsabilitatea cronicilor: „cronica literară – G. Călinescu; cronica plastică – N. N. Tonitza; cronica teatrală – Sergiu Milorian, reviste – G. Nichita“, dar ele își schimbau aproape în fiecare număr titularii.

Întâiul număr al *sintezelor* a provocat în presă dezamăgire și uimirea simulată a lui I. Valerian. El a publicat, în *Viața literară*, *O întâmpinare*⁴, în care reproduce mai întâi un scurt pasaj dintr-o notă dedicată *sintezelor* de *Răsăritul*, unde redactorul foii, I. Gr. Oprișan, comenta: „*sinteza* nr. 1. Așteptam mai mult de la ea. Păcat de truda d-lui Călinescu, tânăr de talent și energic. Poezia d-lui Nichita (sic!) compromite nădejile ce le-am pus în domnia-sa. Recenziile sale compromit însă definitiv revista“. Nu vom insista, scria în continuare I. Valerian referindu-se la G. Nichita, „asupra persoanei redactorului, a cărei activitate literară necunoscând-o nu o putem

² Cu un an mai mic decât G. Călinescu, G[eorge] Nichita, născut în anul 1900 la Floreasca, în fostul județ Tutova, atras deopotrivă de poezie și de pictură, s-a manifestat mediocru în amândouă. După ce a studiat vreme de cinci ani în atelierul unui pictor de-a doua mână (Hârlescu) și a semnat primele pânze, a fost cuprins de mirajul poeziei. A scos, în 1926, volumul *Destrămarea*, de o platitudine jenantă, și în anul următor placheta *Evadare*, la fel de ștersă. O oarecare notorietate i-a adus în epocă funcția de secretar de redacție la *Sburătorul*. Apariția *sintezelor*, apoi expoziția personală de pictură organizată la Atheneu în 1928 au produs puțin zgomot. O altă revistă scoasă de G. Nichita, *Săptămâna plastică, literară și critică*, a rămas obscură. Până târziu, întâlnim în *Adevărul literar și artistic*, cu intermitență, semnătura sa în josul unor nuduri și peisaje dobrogene (vezi și Izabela Sadoveanu, *G. Nichita, A.L.A.*, nr. 871, 15 august 1937, p. 2).

³ Formula grafică a *sintezelor* era tributară în mare măsură *Gândirii*: sumarul numărului era trecut pe ultima pagină, unde se menționa și structura compozițională a redacției; pe prima pagină se afla întotdeauna o ilustrație în alb-negru, iar în interior, vignete, unele, mai ales în primele numere, de o mare finețe artistică.

⁴ An II, nr. 51, 14 mai 1927, p. 4.

prețui îndeajuns. Ne referim numai la d. G. Călinescu, a cărui colaborare am apreciat-o la *Viața literară*, care i-a deschis larg coloanele de la primele începuturi. Într-adevăr, ne-a surprins și pe noi faptul că l-am zărit numai printre colaboratori, deși eram siguri că va face parte din direcția revistei. Nu știm datorită căror necesități tehnice s-a produs această mutație de valori. Totuși, urmând lozincei noastre de a sprijini entuziasmul tânăr, ori din ce parte s-ar ivi, așteptăm o reabilitare în viitor⁴.

„Reabilitarea” s-a produs. În numărul următor, *sinteza* anunță „redactori” pe G. Călinescu și G. Nichita, și cel dintâi semnează o notă la noua rubrică *Miscellanea*⁵ cu aluzii directe și indirecte la I. Valerian: „Îngrijorarea unei gazete literare asupra diviziunii atribuțiilor noastre la această revistă este neîntemeiată și puerilă. De asemenea, credem că directorii de reviste vor zâmbi la afirmația dintr-o altă foaie că colaborarea d-lui Ionescu Valerian se obține «cu o penibilă insistență». Discreția ne împiedică să stăruim asupra «penibilei» tactici de politețe cu care suntem constrânși să ne lipsim de colaborarea devotată, dar în ofensivă, a unora”.

„Atribuțiile” de care vorbește G. Călinescu erau departe de a fi definitiv delimitate. În *sinteza*, nr. 3-4, „redactor” rămâne numai G. Nichita; acesta este și ultimul număr la care mai colaborează G. Călinescu. Revista a continuat să apară sub conducerea lui G. Nichita până în martie 1928⁶, dar directorul ei a regretat plecarea lui G. Călinescu. Neînțelegerile trebuie să fi fost mari, deoarece G. Călinescu nu a mai revenit asupra hotărârii sale. Tot G. Nichita a fost acela care a încercat să înnoade firele rupte, din vina lui, desigur, printr-o notă inserată peste câteva luni în paginile revistei⁷. Acum se fac pentru întâia oară, public, pe un ton

⁵ G. Călinescu], *Miscellanea, sinteza*, nr. 2, mai 1927, p. 23.

⁶ Din *sinteza* au apărut 12 numere; șase dintre ele: 3-4, iunie-iulie 1927; 5-6, august-septembrie 1927; 7-8, octombrie-noiembrie 1927 sunt duble. În paginile sale au semnat versuri: Ion Barbu, T. Arghezi, Ion Pillat, Haig Aterian, G. Nichita; proză: Mircea Eliade, Aureliu Cornea; articole: Gala Galaction, T. Arghezi; Camil Petrescu, fragmente din piesele sale de teatru; cronici plastice și însemnări: O. Han, Șt. Dimitrescu, Fr. Șirato, H. Blazian; cronică literară: Lascăr Sebastian etc.

⁷ [G. Nichita], *Un bun rămas-bun, sinteza*, nr. 7-8, octombrie-noiembrie 1927, p. 11.

nostalgic, aluzii la „divergențe de directivă critică“, iscate între cei doi: „D-I G. Călinescu, un fost colaborator al nostru, în urma unor divergențe de directivă critică nu mai poate colabora la noi. Încredințați fiind că tot ce d-sa a publicat în coloanele noastre a fost în strânsă concordanță cu atitudinea spirituală a întregului grup, îi mulțumim încă o dată pe această cale, pentru concursul care ni l-a dat“. Mâna întinsă nu a fost luată în seamă; G. Călinescu începuse să scrie cronică literară la *Gândirea*. Când, după ce și-a reluat activitatea la *Viața literară*, într-un medalion închinat lui Aureliu Cornea⁸, G. Călinescu va afirma că nuvelele acestuia au fost „publicate de noi într-o revistă personală“, G. Nichita a ripostat sarcastic: „D-I G. Călinescu, nu cu puțină emfază, afirmă că a scris cândva despre tânărul în chestie într-o revistă *personală* (subl. aut.). Or, cea dintâi revistă care a citat în treacăt pe Cornea a fost *sinteza*. Proprietatea și direcția acestei reviste știm însă că a aparținut și aparține altcuiva decât d-lui Călinescu. Domnia-sa n-a fost decât colaborator vremelnic și a făcut parte din redacția noastră doar câteva zile“.

Acestea au fost în linii generale raporturile lui G. Călinescu cu *sinteza*. În paginile ei, G. Călinescu a publicat trei mici eseuri, a făcut recenzia câtorva cărți, a redactat o singură dată rubrica *Miscellanea*, a cărei inițiativă îi aparține, și a semnat un patetic necrolog lui Vasile Pârvan.

Structural, articolele critice din *sinteza* continuă tehnica celor din *Sburătorul*, dar toate sunt subordonate unei idei generale, exprimată în citatul interviu acordat lui I. Valerian și reluată sintetic în *Valoare și ideal estetic*⁹.

Eseul este o mică profesiune de credință, o primă încercare călinesciană de precizare a atitudinii sale față de concepțiile teoretice ale criticilor contemporani lui. El respinge, deocamdată indirect și politicos, teza lovinesciană privitoare la mutabilitatea valorilor. Gestul trebuie reținut, pentru că de acum încolo G. Călinescu își va expune nu o dată ideile sale prin antiteză cu alți critici, ca și cum sistemul adversarului sau erorile bănuite în gândirea celui alt i-ar fi incitat propria-i gândire.

⁸ Aureliu Cornea, *Viața literară*, an III, nr. 63, 26 noiembrie 1927, p. 1.

⁹ G. Călinescu, *Valoare și ideal estetic, sinteza*, aprilie nr. 1, 1927, p. 2-3.

Permanența valorii estetice este ideea fundamentală pe care e clădit eseul de față. Emoția estetică include ideea de permanență cu condiția de a fi privită în funcție de universalitatea sufletului uman. „Pentru mai multă claritate“, criticul disociază aspectele eseului: un eu practic – „adică totalitatea funcțiunilor sufletești, întrucât ne adaptează la mediu“, și un eu contemplativ, „simbolic și în acest înțeles universal“. Și își expunea astfel gândul: „când cuget, simt sau iau o hotărâre, mă adaptez ambianței, reacționez la impresiile din afară, mă individualizez într-o rețea de contingente. În acest stadiu, un sentiment de plăcere sau durere nu poate fi și o emoție estetică deoarece are o valoare strict individuală [...], când însă ridicându-mă deasupra propriei mele activități psihice îmi fac un obiect din însuși Eul meu practic, prin chiar aceasta spiritul meu capătă o accepție universală, iar stările mele de conștiință devin reprezentative, simbolice pentru umanitate în genere“.

Cu alte cuvinte, poetul autentic dă expresie lirică unei vibrații pur psihologice la realitatea înconjurătoare. Eul său individual, nominal, se transcende într-un eu tipic și universal, poetul nu se relevă pe el ca individ, ci confesiunea lui ne relevă o umanitate posibilă, ne determină să ne vedem pe noi înșine în felurite ipostaze, să trăim înfiorarea descoperirii unei lumi posibile. Eseul scoate la suprafață idei comune în estetica vremii, și meritul criticului constă în strădania de a le subordona unui sistem. Însuși procesul de transcendere a sentimentului comun într-o emoție cu caracter de universalitate stă – zice G. Călinescu – la baza aprecierii estetice a literaturii, deoarece chiar prin modalitatea desfășurării lui e eliminatoriu. Puțini sunt poeții care „să se poată menține îndelungată vreme în stare de contemplativitate prin transcenderea necesității“, fiindcă, „în genere, scriitorul recade repede în stări sufletești derivate din adaptarea la mediu, exprimând individualul efemer și abstract în locul umanității permanente și fără contingente“. Și el aducea exemplul lui Leopardi, de ale cărui lamente, „ce amintesc prea de aproape pe om“, uneori, rămânem „nemulțumiți“.

Ideea de caducitate, își continuă G. Călinescu raționamentul, este incompatibilă cu noțiunea de valoare: „Căci raportarea sufletului la existențe limitate e proză, poezia fiind contemplație pură,

impersonală prin obiect, deși personală prin expresie“. Tocmai de acest raport este condiționată eficacitatea criticii. Criticul trebuie să anticipeze destinul operei literare, dar anticipația aceasta să nu fie rezultatul unei judecăți particulare, ci a uneia universale, fiindcă autoritatea decurge numai „din obiectivitatea spiritului, din putința de a anticipa adevărul ca sentință a vremii“. Și continua cu aluzii la „revizuirile“ lovinesciene: „A spune despre un scriitor care ieri plăcea că azi nu mai place și a arăta că asta provine dintr-o prefacere a gustului colectiv vrea să zică să identifice critica cu raportarea opiniei publice contemporane“.

În fine, sumar, G. Călinescu analizează valoarea privită din perspectiva curgerii timpului. Operele clasice rezistă vremii, deși noutatea a întunecat simțitor sensibilitatea lectorului. Fiindcă emoția se poate perpetua într-o infinitate de variante, ele continuă să exercite mereu, pe una sau alta din laturi, influență. Dacă este adevărat că unele valori căzute în umbră la vremea apariției lor sunt readuse ulterior în conștiințe, altele trec iremediabil în noaptea uitării. În fenomenul acesta, face din nou aluzie G. Călinescu la E. Lovinescu, nu trebuie să vedem „mutabilitatea valorilor, ci eroarea critică. Sensibilitatea nouă, particulară, deci antiestetică a unei generații, sau gustul îndoielnic al unui critic pot valorifica greșit o operă după notele diferențiale și independent de sinteza acestora în creație. Tot acum ies la iveală întâiele elemente ale esteticii clasiciste călinesciene. El e de părere că, din infinitatea valorilor, timpul selectează „din economie câteva mai elementare, mai adânci, deci mai aproape de universalitate“.

Importanța eseului *Valoare și ideal estetic* nu stă atât în prezentarea unor idei estetice și nici în faptul că G. Călinescu ia atitudine antilovinesciană, cât în străduința criticului de a găsi activității lui critice o îndreptățire în plan estetic. Nu alt rost are disocierea operei de artă în elemente duale: „experiența sufletească“ și „perfecțiunea tehnică“. Și în acest sens, viziunea estetică asupra literaturii române în etapa *sintezelor* e, într-o anumită măsură, dogmatică. Criticul analizează poezia și proza în numele unor principii, unor reguli: „Spiritul nostru creator nu vrea să construiască fără încrederea – fie și iluzorie – în temeinicia lucrului său, după cum spiritul nostru critic nu poate să judece fără

principii". Aplecarea la „principii” evidențiază și relativa pregătire estetică a lui G. Călinescu în 1927. Că o asemenea concepție ducea practic la evaluări eronate în aprecierea operei de artă e indiscutabil și însăși producția critică din paginile *sintezei* e o dovadă. Siguranța cu care G. Călinescu se mișca în literatura italiană nu o mai are în câmpul literelor române.

Ideile de mai sus se găsesc în întregime aplicate în articolul despre Mihai Eminescu¹⁰.

Poetul *Luceafărului* este mare totdeauna acolo unde poezia lui „transcende individualul până la formularea unei conștiințe impersonale”. Aceasta îl apropie pe Eminescu de Leopardi. Eminescu este un poet filosof, însă filosofia ca atare prezintă în poezie un interes cu totul secundar, și iarăși iese în evidență orientarea criticului spre clasicism: „Arta este cu atât mai înaltă, cu cât e mai elementar umană”. În consecință, adaugă G. Călinescu, „nici cosmogonia, nici idealismul pesimist, nici etica omului superior nu ne mai atrag astăzi curiozitatea noastră intelectuală”. Eminescu este un clasic, și datorită criticului este de a-i reformula și rejustifica opera în conformitate „cu estetica vremii”, iar pe de altă parte, de a atrage luarea-aminte asupra elementelor caduce. În poezia eminesciană se găsesc „insule de proză”, neînsemnate ca atare în ansamblul operei, dar evidente, accentuează G. Călinescu, „pentru toți”. Atras temperamental de atitudinile sentimentale, Eminescu adaugă „un senzualism morbid, care ia pe alocuri proporțiile unei obsesii erotice”. Acestea ar forma elementele „negative”, și G. Călinescu le enumeră, așezându-se estetic pe poziția clasicului: îmbrățișarea, pozițiile patetice („Mi-i ținea de subsuoară, / Te-oi ținea de după gât” etc.), scena așezării iubitei pe genunchii poetului, voluptatea exprimată atât sub forma „viziunilor lascive” a sânilor, cât și sub indiscreția săruturilor dulci. Versurile mai slabe s-ar întâlni în acele poezii ce vorbesc de „amor”, de intimitate idilică și dulceagă, de „demonstrații sentimentale”; e ușor de văzut că G. Călinescu îi reproșează poetului lipsa discreției, a măsurii și a rezervei în atitudinile lirice. Abia amintită, o idee de mare frumusețe poetică își face apariția în același text: cele mai bune poezii de dragoste eminesciene sunt acelea izvorâte din

¹⁰ Mihai Eminescu (*Glose*), *sinteza*, nr. 2, mai 1927, p. 1-3.

evocarea îndurerată a dragostei trecute: „Trăind numai în virtutea memoriei, poetul pierde sentimentul vieții, gândul îl poartă cu anii înapoi, se-ntunecă și îngheață, se simte postum sieși“. Este ideea dezvoltată în *Opera lui Mihai Eminescu*.

Un dualism identic este aplicat liricii argheziene¹¹. De la început, criticul își exprimă surprinderea de a nu găsi în poezia lui T. Arghezi „lupta dintre o voință artistică rece și un material ostil“. Dimpotrivă, în poemele date ca exemplu de piese „remarcabile“ de critică – aluzia îl vizează pe Eugen Lovinescu –, este vădit timbrul specific al mării poezii. Influențele străine evidente lipsesc, eminescianismul, în schimb, este „indiscutabil, deși nu fundamental“. El poate semnifica fie cultul îndelungat pentru Eminescu, fie „încercarea eroică de a pune cuprins nou în formele de aramă ale lui Eminescu“. Estetic, T. Arghezi îi apare lui G. Călinescu, la mai puțin de trei luni de la apariția *Cuvintelor potrivite*, un poet fundamental.

Articolul despre T. Arghezi e construit exact pe schema eseului despre Eminescu, ca și cum criticul ar fi căutat în poezia argheziană aspectele asemănătoare ale liricii eminesciene. Cutare frază pare o variantă a comentariului anterior: „Niciodată proiectarea subiectivității noastre istorice, a memoriei care se coboară prin subconștient, până la subconștientul ancestral [...] n-a fost făcută în literatura română cu mai multă putere de evocare. Fantasmеle trecutului se ridică halucinante, într-o atmosferă grea, de apocalips... Moartea succesivă a trecutului în continuă procesiune de forme care...“ etc., etc. Procedul reliefează încă o dată, în această etapă a evoluției călinesciene, monotonia mijloacelor sale critice.

În poezia lui Eminescu și în lirica argheziană, G. Călinescu găsește o latură mistică, pe care o dezvoltă cu plăcere, și lucrul trebuie din nou reținut pentru că nu este lipsit ulterior de consecințe pe planul evoluției ideologice. Eminescu, observă G. Călinescu, a fost atras de „viziunea mistică a unei femei angelice, proiecție tremurătoare de lumină pe un imens cer înstelat“. El aduce în sprijinul afirmației versuri din *Înger de pază*, *Epigonii*, *Mortua est* și *Înger și Demon*, unde „proiecția dantescă a femeii pe un plan

¹¹ Tudor Arghezi (note), sinteza, nr. 3-4, iunie-iulie 1927, p. 1-4.

mistic este remarcabilă în imaginea aripilor tremurătoare de umbră ridicate la ceruri, care pot fi ale îngerului ce planează aerian, dar pot fi și atributele invizibile pentru profani ale inocenței“. Versurile citate sugerau, comentează G. Călinescu, un probabil Eminescu mistic, și în contextul poeziei contemporane criticului, populată în bună măsură cu îngeri, ele deveneau „actuale și pline de sugestii luminoase“.

Cuvinte potrivite ofereau un material abundent în susținerea ipotezei unui Arghezi torturat de elanuri mistice. Complexitatea problematicii filosofico-religioase a versurilor argheziene este inevitabil simplificată, însă, în susținerea aserțiunii, criticul pune pasiune deosebită, și frazele încărcate cu epitete, metafore și comparații sunt îngrijit echilibrate într-o cadență solemnă de versete:

„Universul se transfigurează. Toamna se înfășoară în fum de tămâie și lumi prevestitoare de apariții suprasensibile. În această lume, topită în ireal, ca fundurile unei catedrale gotice, sufletul se înalță în elanuri mistice, beat de ceruri...“;

„Sufletul lânzește în sine, asemeni unui heruvim căzut cu aripile ce duc la cer, frânte, bolnav de urât, de lipsa luminii, de materialitatea pământească...“ etc., etc.

În primele trei numere ale *sintezei*, G. Călinescu a fost titularul cronicii literare. El a recenzat mai multe cărți, dar cronică literară propriu-zisă a scris o singură dată, cu prilejul analizei volumului *Statui. Cântecul deșertăciunii*. Cronica începe abrupt, cu reliefarea a trei atribute specifice poeziei lui Mihail Codreanu: „forma fixă a sonetului, recompensa națională și lipsa de talent“. Primele fiind, comentează malițios, evidente, nu-i rămâne decât să dovedească existența celei din urmă, și o face într-un chip aproape paradoxal. Sonetul presupune fie însușiri superlative, fie lipsa lor completă, deoarece poate fi ales spre a pune obstacole inspirației, efectul artistic ieșind din lupta pentru înfrângerea dificultăților, dar și pentru a ascunde lipsa inspirației.

Urmărind reliefarea prozaismului, G. Călinescu așază versurile în propoziții obișnuite, așa cum va face în *Istoria literaturii române...* cu poezia lui Vlahuță. Strofa:

În mijlocul aleii de intrare,
C-o eleganță simplă modelată,
Se-nalță piramida-n sus, purtată
De patru lei de piatră în spinare,

e redusă la fraza convențională: În mijlocul aleii de la intrare, modelată cu o eleganță simplă, se înalță în sus o piramidă, purtată în spinare de patru lei. Versurile:

Heredia s-a dus! – Când trista veste
Mi-a fulgerat sărmana cugetare,
Șoptii încetișor, într-o oftare:
«S-a dus cum a trăit: ca-ntr-o poveste!»

sunt transformate în exclamația banală: Muri și Heredia! Când am aflat, am șoptit încet oftând: Se duse și ăsta! Din prozaismul versificației rezultă retorismul. Discursivitatea. Mai multe citate ilustrează afirmațiile. Apoi, în întregime, ideile sunt reluate într-o frază finală: „Abstractă, retorică, sentimentală, prețioasă și intelectuală și uneori fabulistică (...), poezia domnului Codreanu e lipsită și de o însușire formală mai apreciabilă, deși poetul trece drept un virtuos al genului“, și încheie cu un lung citat evidențiind banalitatea și facilitatea rimei.

În numerele următoare ale *sintezei*, G. Călinescu nu a mai scris cronică literară, ci recenzii. Într-o frază sau două, se străduia să comunice esența cărții, și interesul acestor fugare notații rezultă din foarte personalul mod de redactare. Se remarcă numai de cât lipsa disimulării. Criticul spune fără înconjur ce gândește, mereu așezat în aceeași perspectivă estetică: „Prin analiza prea abstractă a stărilor de conștiință și prin lirismul tendențios și inoportun, romanul d-lui E. Relgis¹², inspirat de aproape din Romain Rolland, este un document interesant al unei intenții onorabile“.

Alteori, prezentarea volumului e precedată de o caracterizare a autorului. I. A. Bassarabescu¹³, ca să ne oprim la un singur

¹² Eugen Relgis – „Glasuri în surdină“, *sinteza*, nr. 3–4, iunie-iulie 1927, p. 30.

¹³ I. A. Bassarabescu – „Un om în toată firea“, *loc. cit.*

exemplu, „epigon al lui Caragiale“, „prozator în ton minor“, a scris totuși o proză „în felul ei remarcabilă, în care actele elementare ale vieții sunt proiectate pe o suprafață îngustă“. Caracterizării autorului îi este adăugată încercarea de a prinde specificul literaturii lui: „Ne-a descris cu umor de nuanță caragialescă, însă amestecat cu o notă personală de duioșie, întâmplările, amorurile, tragediile casnice ale impegatului c.f.r., oficianților p.t.t. sau corpului didactic provincial“. Urmează încadrarea ultimei cărți în cuprinsul nuvelisticii române: „Astăzi, d. Bassarabescu tratează într-un volum onorabil, dar ușor inactual, procesul între bătrâni și tineri, între literatura veche și cea nouă, alături de pagini șterse, ce-l apropie de temele și atmosfera d-lui Brătescu-Voinești și din care nu se salvează decât prima bucată“.

Reținem și o caracterizare în reacțiuni netede a cărții de debut a lui Pompiliu Constantinescu¹⁴. Întâia frază fixează atitudinea față de care: „În broșura d-lui Pompiliu Constantinescu sunt idei pe care le împărtășim și altele cu care nu ne învoim. Astfel – între altele – nu ne alăturăm de autor când scoboară sub nivelul artei pe Slavici, care, într-o anume producție, este totuși un scriitor de valoare“, iar a doua caută să surprindă tehnica criticului: „Cu oarecare imprecizie și nesiguranță în formularea ideilor, scrisul d-lui Pompiliu Constantinescu are pe alocuri neajunsul supărător pentru cine vede în critică *un grafic al portretului interior ajuns la expresie artistică* (sub. aut.) – de a fi lipsit de însușiri formale, care să-l facă mai atrăgător și mai personal“. Apreciază însă „probitatea rece și conștiința de sine în permanentă supraveghere“. Cu mai multă sau mai puțină deferență au fost recenzate și alte scrieri: N. N. Tonitza – *Cronici fanteziste neliterare* (sinteza, nr. 1); Marcel Romanescu – *Hermosa din Corint* (Idem, nr. 2); Ramiro Ortiz – *Fortuna labilis* (Idem, nr. 3–4) ș.a.

Privite retrospectiv, în recenziile din *Sburătorul*, în eseurile, cronica literară și notele date la iveală în *sinteza* se întrezăresc principiile metodei critice ale lui G. Călinescu: judecarea operei din punct de vedere estetic, căutarea, șovăielnică deocamdată, a filiațiilor, utilizarea rațională a citatului ș.a. Lăsând la o parte fundamentul

¹⁴ Pompiliu Constantinescu – „Mișcarea literară“, *sinteza*, nr. 2, mai 1927, p. 20.

teoretic pe care sunt construite cele trei eseuri este limpede că desfășurarea gândirii critice călinesciene, în cronică și recenzii, nu are aderențe exterioare. Cartea rămâne continuu subordonată criteriului estetic, și în funcție de valoarea ei artistică își modelează criticul debitul verbal: laudelor fără rezerve li se alătură comentariul tăios, batjocoritor uneori; tonul aspru se conjugă cu ironia sfichiuitoare.

Fost-a G. Călinescu conștient că își găsisse un stil și o tehnică personală? Nu, nu bănuia că pornise pe o cale ce avea să fie numai a lui! Din vara anului 1927, după ce părăsește redacția *sintezelor*, G. Călinescu își va căuta fără preget drumul pe care nu știa că-l găsisse, va umbla pe drumeaguri bătătorite de alții, va bate la uși străine și abia într-un târziu se va reîntoarce, cu sufletul îmbogățit de experiențele trăite, la cărarea inițială.

5. Idiosincrasii și afinități spirituale

De la începutul activității publicistice, G. Călinescu a pus o fervoare nemaîntâlnită până atunci la debutanți în precizarea atitudinii și în delimitarea locului personal în ansamblul criticii contemporane. Pe colegii de generație, când nu îi trata de sus, rece, distant, îi ignora deliberat. Pe Mihail Dragomirescu îl ironizase în *Viața literară*, împotriva lui Eugen Lovinescu ridicase, deocamdată aluziv, glasul. Și pe neașteptate, iată-l contestându-le – acestora doi direct, și lui G. Ibrăileanu cu menajamente – autoritatea critică.

Pentru întâia dată un debutant se adresează celor trei critici – oameni cu ani îndelungați de activitate – pe picior de egalitate; ba, mai mult chiar, se integrează grupului, sugerând, cu mai multă sau mai puțină discreție, că le opune o personalitate cel puțin egală. Reproșându-i, de pildă, lui Mihail Dragomirescu refuzul de a încruși cavalereste spada cu preopinienții, G. Călinescu se așeza cu calculată nepăsare lângă Eugen Lovinescu: „Și astfel, d. Lovinescu e combătut alături de un Romulus Dianu, iar activitatea noastră discutată la un loc cu aceea a unui N. N. Vasiliu”¹. Astăzi zâmbim,

¹ G. Călinescu, *Despre critică și critici, sinteza*, nr. 3–4, iunie-iulie 1927, p. 29.

gândindu-ne la posibila reacție a lui Eugen Lovinescu, dar, ironie a soartei, atunci când era făcută apropierea, pentru publicul larg, numele lui G. Călinescu – care trecuse în cinci luni pe la trei reviste abandonându-le succesiv – nu spunea mai mult decât apelativul neștiutului N. N. Vasiliu.

Critica personalităților intrate în conștiința contemporaneității era un prilej cum nu se poate mai potrivit pentru un tânăr de a atrage privirile asupra lui. E îndoielnic, totuși, că G. Călinescu a urmărit anume notorietatea, deși efectul trebuie să-l fi întrezărit. Poziția călinesciană față de criticii contemporani lui vine mai degrabă din conștiința superiorității proprii persoane. În sensul acesta, cred, se poate vorbi de o megalomanie călinesciană. Conștient de valoarea sa, G. Călinescu își cunoaște calitățile aflate deocamdată în stare latentă și suferă realmente fiindcă, în miopia lor, contemporanii nu le observă, nu i se oferă prilejul de a și le pune în evidență, nu poate juca rolul de șef de generație pe care îl râvnea, desigur, și la care se referă direct în interviul acordat, după aproape un deceniu, lui Valer Donea². Aici se află și izvorul dorinței mereu manifestate de a avea o publicație personală.

Cu siguranță, susceptibilitatea călinesciană a fost rănită de rezerva lui Eugen Lovinescu. În *Sburătorul*, acesta îi așeza recenziile la sfârșitul numărului, între nume modeste și totdeauna după notele lui Pompiliu Constantinescu. Nu întâmplător, în articolul din *sinteza*, lui E. Lovinescu i se reproșă ținerea neofitului pe „pragul tutelar al *Sburătorului*“, rezerva „față de scriitor ca om – aș zice chiar ostilă“. Graba cu care a părăsit redacția *Sburătorului* poate veni și de aici. În orice caz, contemporanii i-au sesizat idiosincraziile. Camil Baltazar își amintește³, după ce perioada căutărilor, aparent, se încheiase, de susceptibilitatea „de pe atunci a criticului, care, nefixat încă în conștiința publicului, avea o sensibilitate de ins care, prin însăși prezența sa, închisă și îmbufnată, părea că îți reproșează în fiecare clipă lipsa de recunoaștere a meritelor

² „...unui critic trebuie să i se ceară, nu să ofere. Să apară ca șef (subl. mea), să facă să creadă că el, criticând cărțile, e un factor cu mult mai important decât autorii“ [Valer Donea (Profira Sadoveanu) *De vorbă cu G. Călinescu*, A.L.A. nr. 797, 15 martie 1936, p. 5].

³ *Romanul domnului G. Călinescu, România literară*, nr. 43, 10 decembrie 1933, p. 1.

și a personalității sale“. Și I. Valerian⁴ a reținut „rictusul malițios“, vădit în lăsarea buzelor în jos, ce enerva nu o dată pe interlocutor.

Problema prezintă și un alt aspect. A afirma despre tine, la numai cinci luni de la intrarea în publicistică – etapa redactării *Romei*, din 1924, era practic necunoscută contemporanilor –, că ești egal criticilor de prestigiu ai epocii, iar timpul să ratifice justetea afirmației este un caz fără asemănare în istoria criticii române, iar în cuprinsul literaturii noastre, doar Macedonski a mai avut despre sine, în mijlocul incomprehensiunii contemporanilor, o părere identică.

*

Într-o anume măsură, însemnările *Despre critică și critici*, inserate la cronica literară a revistei *sinteza*, rămân reprezentative. Ele reiau și organizează idei risipite anterior în diverse locuri. Prestigiul criticului este principala idee dezvoltată de autor. Prestigiul e creat și susținut de două însușiri fundamentale: intuiția talentului și autoritatea. Siguranța intuiției sporește autoritatea, dar la clădirea ei concură și „alte cauze oculte și greu de măsurat. D-l Lovinescu are autoritate fiindcă scrie bine, d-l Ibrăileanu are o autoritate mai mare, deși scrie într-un stil mai opac. A scrie bine, a scrie rar, a fi sever sau acut, a fi profesor universitar sau a avea reputație literară; toate acestea pot fi cauzele, la un loc sau în parte, ale prestigiului“. Deasupra tuturor i se pare a se situa Titu Maiorescu, și curgerea timpului nu a întunecat prospețimea caracterizării: „Titu Maiorescu rămâne până astăzi întruparea desăvârșitei aptitudini critice, chiar dacă nu s-a manifestat în toată amplitudinea însușirilor sale. Ce importanță poate avea faptul că aprecierile lui ni se par astăzi fugitive? Ele au pornit totdeauna dintr-o intuiție clară și au fost impuse de o autoritate fără egal. Alții, în urmă, au scris mai mult și mai adânc despre scriitorii pe care au crezut că trebuie să-i promoveze. Nici unul însă n-a afirmat cu mai gravă și mai imprescriptibilă eficacitate. Credem, dar, că această autoritate i-a provenit lui Maiorescu nu atât din activitatea lui, cât din faptul de a nu fi fost vulnerabil în nici un domeniu spiritual“.

⁴ Apare o nouă revistă literară. De vorbă cu d. G. Călinescu, loc. cit.

Astăzi, constată G. Călinescu, intuind o stare de fapt obiectivă, literatura română are critici mai competenți, mai documentați și mai talentați decât Maiorescu; nimeni nu se mai bucură însă de o autoritate identică: „D-l Dragomirescu are idei, dar n-are prestigiu, d-l Lovinescu are stil, dar e mai contestat sub raportul ideilor, d-l Ibrăileanu are o autoritate regională. Astfel – încheia G. Călinescu – critica românească, progresând sub raportul amănunțitului, și-a pierdut gravitatea de odinioară“.

Se simte îndată diferența afișată față de G. Ibrăileanu; politicos, dar într-un stil ce prevestește lirismul abundent din cronicile literare din *Gândirea*, el este așezat în afara discuției: „Cu d-l Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetând în fundul mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peșteră, al Bătrânului din Munte văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile și totuși prezente, al numelor sonore și înfricoșătoare. Fiind nevăzut, nu-l putem lăuda pentru însușiri personale pe care nu i le cunoaștem. Dar îi acuzăm autoritatea ocultă și reală care vine în ecouri largi din Uralii îndepărtați ai *Vietii românești*, de la o divinitate pentru noi din domeniul mitologiei...” etc. Rămăneau Mihail Dragomirescu și Eugen Lovinescu.

5.1. Raporturile cu Mihail Dragomirescu

Ironia antidragomiresciană a lui G. Călinescu vine dintr-o insuficientă informare în problemele estetice. Când, cu trecerea anilor, va constata că și alți savanți au pus, pe plan european, probleme asemănătoare cu Mihail Dragomirescu, atitudinea față de autorul *Științei literaturii* se schimbă, și în *Istoria literaturii române...* îi apreciază cu mai multă seriozitate sistemul estetic. Deocamdată, să-i urmărim verva polemică.

O fugară privire asupra esteticii dragomiresciene a emis G. Călinescu în articolul *Mihail Dragomirescu*, inserat la rubrica „Literatura străină”⁵. Chiar așezarea avea rostul a sugera orientarea generală a discuției, subliniată și de fraza introductivă: „Deși această cronică se ocupă în principiu cu autorii străini, considerând însă însemnătatea cosmică a operei domnului Mihail Dragomirescu,

⁵ *Viața literară*, an 1, nr. 38, 19 februarie 1927, p. 3.

cât și – mai ales – faptul cu efecte tonice asupra orgoliului nostru național, că această operă va fi în curând comunicată universului nerăbdător în limba lui Boileau, întrerupem pentru o clipă șirul gloriilor externe pentru a expune activitatea ilustrului nostru critic în această vitrină mondială“. Persiflarea este evidentă, dar apropiata apariție în limba lui Boileau a scrierii la care face aluzie G. Călinescu a avut într-adevăr loc⁶. Cu aceeași euforie verbală, ca și cum și-ar invita prietenii la o desfătare intelectuală, G. Călinescu caută motivele ce, chipurile, l-ar fi îndemnat pe Mihail Dragomirescu să întreprindă expunerea sistemului său estetic, face reflecții asupra modului în care determină obiectul științei literaturii, îi notează reacția față de gândirea estetică străină, disertează pe marginea normelor de selecție. Dacă la apariție va fi încântat pe mulți, azi, articolul pare fapta ștângărească a unui student care ironizează cursul profesorului său fără a-l fi înțeles. Doar fraza finală, în care esteticianul este caracterizat cu epitele uzitate curent de acesta în analiza literară, smulge un zâmbet: „...găsim că d. M. Dragomirescu este *sublim*, câteodată *umoristic* și totuși *naiv*, uneori *papetic*, dar în genere foarte *optimist*, *retoric*, dar și *primitiv*, *imaginativ*, dar și *abstract*, *exultant*, dar și *deprimant*; *ingenios*, deloc *incisiv* și mai cu seamă foarte *exploziv*“.

Peste câteva săptămâni, într-o paranteză a articolului *Echilibrul între antiteze*⁷, G. Călinescu îi face lui Mihail Dragomirescu o nouă caracterizare, de data aceasta în stilul lui Arghezi din pamflete: „D. Mihail Dragomirescu este aproape singurul care astăzi mai profesează un tradiționalism fără ferestre [...] Așezat turcește pe un orizont literar ale cărui capete nu trec de Cerna, Gregorian, Talaz și G. Dumitrescu, se leagănă în contemplarea beată a propriului nod ombilical“.

În *Despre critică și critici*, Mihail Dragomirescu este iarăși persiflat. Rigiditatea și complicatele manevre întreprinse în analiza efectivă a producției literare sunt puse în evidență prin compararea seminarului de literatură cu un organism statal. Imaginea în sine este frumoasă, numai că și de data aceasta ironia călinesciană se

⁶ Este vorba de *La science de la littérature*, I, II, apărută la Paris, Editura Gamber, 1928, 1929.

⁷ *Viața literară*, an II, nr. 42, 19 martie 1927, p.1.

răsfrânge asupra unor manifestări periferice: „D-l Mihail Dragomirescu este un temperament eminent politic. La baza activității sale critice găsim o constituție, un parlament, un buget, un guvern, un buletin oficial, un organ de luptă. Fiind un spirit democratic, evită pe cât e cu putință gestul arbitrar. Consultă cu multă docilitate – și trebuie să spunem – încredere articolele *Științei literaturii*, se consfătuiește cu asistenții, cheamă majoritățile la Institut, pune hotărârea la vot, o publică în buletin, o apără în organul de luptă“.

Cu vervă este desenat caracterul oscilant al criticului, înzestrat, zice G. Călinescu, în largă măsură cu sentimentul de solidaritate, și fraza ce urmează, în care toate cuvintele subliniate sunt împrumutate din lexicul celui asediat, surprinde intransigența omului față de adversari și blânda îngăduință pentru cei ce se apropiau ori simulau împărtășirea opiniilor: „O idee care nu se potrivește cu ale sale este o *erezie*, o *aberație*, scrisul adversarului este *confuz*, *neegal*, *gongoric*, poezia – *hodorogeală* ritmică, *trăncăneală*, autorul *habar n-are* de literatură, e un *ignorant*, un *înveninat*, un *neghiob*, un *tingău*, un om *meschin*, *încruzit* și *abject*... Dimpotrivă, are expresii blânde și chiar amabile pentru *rătăciții* care se apropie de dânsul printr-o înțelegere ce i se pare înrudită sau prin combaterea unui inamic comun. Stilul până atunci confuz devine dintr-o dată *limpede ca lumea*, poezia aduce un *material prețios*, autorul *își vine în fire*, d-l Dragomirescu *ia act cu plăcere* de compunerile sale, îi apreciază *mentalitatea serioasă*, își permite *să-i dea sfaturi*, îi dă chiar o *notă bună*, îi găsește *activitatea folositoare*...“.

Apoi, o succesiune de fraze scurte, curgând sacadat, într-o enumerare glacială, fixează locul lui Mihail Dragomirescu în critica contemporană, actele omului trezind reacții inverse celor normale: „D-l Mihail Dragomirescu a fost nedreptățit de natură. I s-au hărăzit o inteligență prudentă, dar vie, și mijloacele de expresie ale unui autodidact; un suflet plin de gingășie și onestitate și maniere de proletar. De aceea, ideile sale juste nu conving, iar epitetul său sale triviale nu jignesc. Nu e o forță a Binelui, dar nici a Răului. N-are arta de a-și face prieteni, dar nici înverșunarea de a-și face dușmani. I-ar fi trebuit darul de a stârni controverse sau de a capta

convingerea, și nu întâmpină decât indiferența sau veselie. Ar fi avut nevoie de respect și autoritate, și nu i se dă decât simpatia sau iubirea. Aprobarea sa ucide, iar invectiva afirmă. Scriitorul de merit tremură să nu fie lăudat, iar mediocritatea anonimă îi caută cu stăruință injuria. De aceea, toți ațâță conștiința onestă a d-lui M. Dragomirescu, unii pentru a para elogiul, alții pentru a-și atrage ocara vulgarizatoare“.

Meritul „istoric“ al criticului nu era totuși ignorat. Mihail Dragomirescu a izbutit la timpul său să determine o mișcare literară „remarcabilă“ și să impună publicului scriitori „merituoși cel puțin istoricește“, printre ei, G. Călinescu neuitând să treacă pe Eugen Lovinescu. Însă stima generațiilor mai vechi Mihail Dragomirescu a meritat-o pentru simpatia față de scriitor, „cărui i-a strecurat adesea într-o strângere de mână discretul stimulent pecuniar“. La rândul său, finalul frazei semnifică întinderea unei mâini prietenești adversarului; în toamnă, G. Călinescu împinge gestul mai departe, dedicându-i poezia *Grădini*.

În vara anului următor, Mihail Dragomirescu este din nou zeflemisit cu multă cruzime în reportajul *O vizită la Pantalone de Bisognosi*⁸. Vizita o constituie participarea autorului într-o după-amiază, către sfârșitul anului universitar, la una din ședințele obișnuite ale catedrei de literatură română și estetică literară; Pantalone de Bisognosi, personaj al comediei dell'arte, nu-i altcineva decât Mihail Dragomirescu. Reporterul călăuzește pașii cititorului de la intrarea în noua clădire a Universității până la amfiteatrul unde urma să aibă loc prelegerea; nu e ocolit nici un amănunt ce ar putea provoca râsul sau cel puțin zâmbetul. Reporterul reține un anunț „imperativ“ ce recomandă, la prețuri modeste, volumele *Primăveri scuturate* și *Cântece pentru madona mică*, semnate de Georges Dumitrescu, asistentul profesorului: „Concep, comentează G. Călinescu, o mare opinie despre aceste două opere, dar autorul, ca poet, mi-este cu desăvârșire necunoscut“. Este reproducă o înștiințare căreia îi lipsește acordul dintre subiect și predicat ș.a.

Intrat în amfiteatru, reține febrilitatea cu care „domnișoarele și domnii studenți“ așteptau sosirea maestrului, înregistrează

⁸ *Gândirea*, an VIII, nr. 6-7, iunie-iulie 1928, p. 295-298.

pregătirile misterioase ale stenografului, zelul unui student care fotografia „diferite scene de solidaritate, pentru ca să oprească ceva din măreția nobilei ședințe“, totul scufundat într-un umor gras, de înaltă calitate. G. Călinescu împinge ironia, trebuie s-o recunoaștem, până la șarjă și grotesc; el compară grupul de personaje ce a luat loc la masa profesorală cu o turmă de bovine, iar Mihail Dragomirescu este asemuit cu un placid rumegător ce tresare din când în când din dormitație ca „mușcat de tăuni“.

Prozatorul de mai târziu se anunță în ușurința cu care este prezentată pe câteva planuri deodată desfășurarea ședinței: conferențiarilor și referatele lor, comentariul auditoriului, reacțiile directorului și schițarea portretului acestuia prin antiteza dintre imaginea profesorului întipărită în memoria fostului student: „Când l-am cunoscut întâi pe Pantalone, ochiul îi era ager și barba acută îi dădeau un aer ferin. Glasul său avea stridente rapace, iar pumnul lovit în masă stârnea procesiuni de copite“ – și prezența vie, aducătoare de melancolie, prin ravajul provocat de trecerea anilor: „Ochii, captați de carnosități aprinse, privesc osteniți în propria lor cămașă. Sacul epidermii s-a inflammat într-o senilă pinguitudine, iar ligamentele scăpate de sub controlul centrilor tremură între somn și perpetuu răs. Nasul ușor tumefiat și o pierdere a unora din organele masticățiunii cauzează vocii o șuierare nasală...“.

Continuu în jurul lui Mihail Dragomirescu plutește un zâmbet bonom, cu atât mai jignitor pentru om; tot timpul profesorul e privit ca un exemplar uman. Se găsește aici, ca și în celelalte articole, o tendință, conștientă sau nu, de compromitere a omului și a operei.

5.2. Atitudinea față de E. Lovinescu

În schimb, seriozitate deplină va pune G. Călinescu în polemica cu Eugen Lovinescu. Pretextul l-a constituit mult discutata teorie a sincronismului.

În noua serie a *Sburătorului*, Eugen Lovinescu a publicat, printre altele, un scurt articol⁹, în care, anunțând apropiata apariție a primului volum din *Istoria literaturii române contemporane*,

⁹ *Istoria literaturii române contemporane*, *Sburătorul*, serie nouă, an IV, nr. 4, iunie 1926, p. 1.

schita principiile de bază ale lucrării, ce reprezentau în fapt și concepția lui despre istoria literară. „Schitează“ e un fel de a spune, pentru că E. Lovinescu reproduce fraze întregi din primele pagini ale volumului anunțat. Istoricul literar nu studiază literatura „prin raportarea la un imutabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești ce au determinat sensibilitatea estetică a aceluia moment“. Cerința e valabilă, adăuga, nu numai pentru marile epoci, dar și pentru generațiile literare. El propunea acceptarea unui raport de determinare cauzală între factorii materiali – momentul istoric –, morali – factori sufletești – și fenomenul literar. Oprindu-se la poezia lui Panait Cerna, apreciată de critica raționalistă „de acum douăzeci de ani“ (aluzie la Mihail Dragomirescu) și constatându-i lipsa de ecou printre cititorii vremii sale, E. Lovinescu explica fenomenul prin modificarea sensibilității estetice a noilor generații. Deoarece elementele tehnice artistice au oarecare stabilitate, numai emotivitatea noastră fiind mobilă, istoricul literar trebuie să țină seama „de realizarea estetică nu sub forma absolutului, ci în cadrele unei concepții, ale unei formule literare“, dar și „de variațiile sensibilității estetice“. Evident, existența unei evoluții imperceptibile a sensibilității estetice colective nu poate fi negată; de regulă, această prefacere rămâne în urma conștiințelor înaintate ale epocii. A constata că opera unui scriitor a fost apreciată superlativ de critica vremii și, privind fenomenul retrospectiv, a observa că opera în chestiune are o valoare modestă nu înseamnă că trebuie să căutăm cauzele schimbării în prefacerea sensibilității noastre; dimpotrivă, ne aflăm în fața unei valori relative. Lipsa de intuiție a criticii vremii își are explicația ei.

E adevărat, textul este puțin confuz și G. Călinescu la aceste idei face aluzie în eseu *Valoare și ideal estetic*, însă modul cum înțelege E. Lovinescu să aplice în practică principiile de mai sus într-un articol despre Cerna¹⁰ rămâne revelator: Cerna e prezentat în ansamblul epocii, sunt trecute în revistă comentariile criticii și în final E. Lovinescu își formulează rezervele sale.

În același loc erau explicate noțiunile de diferențiere și sincronism. Elementul esențial al operei de artă, zice E. Lovinescu,

¹⁰ Cerna, *Sburătorul*, serie nouă, an IV, nr. 6, decembrie 1926, p. 1-3.

„stă în efortul de diferențiere față de literatura trecutului”, diferențierea însemnând „talent adevărat și real, cu sens de creațiune”. Cu alte cuvinte, scriitorii vor fi judecați „și din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale și cu multiplele întretăieri de curențe ideologice, dar și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte, diferențiere de material de inspirație, în sensul evoluției preocupărilor momentului istoric, și de expresie, în sensul capacității limbii de a se înnoi prin imagine și figurație”.

Între timp, volumul anunțat a apărut, și propozițiile sale teoretice au provocat anume nedumeriri, fiindcă E. Lovinescu revine asupra lor în *Sincronism și diferențiere*¹¹. Întrebării: „cum se împacă valorile estetice, care sunt valori de diferențiere, cu principiile sincronismului, care e valoare de coeziune?”, Eugen Lovinescu îi răspunde revenind pe rând asupra noțiunilor: „...sincronismul nu se raportează numai la una din categoriile preocupărilor omenești, ci stabilește în totalitatea lor o interdependență, care le dă un stil și un ritm; fenomenele estetice îi sunt deci supuse ca și fenomenele sociale și economice” etc. Coroborând frazele de mai sus cu altele, luate din tomurile *Istoriei literaturii române contemporane*, reținem ideea generală a efortului de a încadra societatea românească în ritmul dezvoltării civilizației moderne, literatura îndeosebi trebuind să mediteze asupra evoluției mijloacelor și modalităților de expresie acumulate pe plan mondial; de aici îndemnul spre citadinism, spre analiza psihologică, sincronismul căpătând pe această latură un manifest caracter antisemănătorist și antipoporanist. Inevitabil schematică, prezentarea noțiunilor de mai sus nu a avut alt rol decât de a facilita urmărirea poziției lui G. Călinescu.

Întâia reacție antilovinesciană publică și-a manifestat-o G. Călinescu, am văzut, la 9 aprilie 1927. Răspunzând întrebării lui I. Valerian, el făcea următoarea sumară precizare: „Pentru noi nu valoarea e mutabilă, ci idealul estetic, adică ceea ce își propun scriitorii în chip deliberat”. Posibil este, continua, ca opere literare ce au entuziasmat la apariție critica astăzi să nu mai placă.

¹¹ *Sburătorul*, serie nouă, an IV, nr. 10, aprilie 1927, p. 1.

Caducitatea lor demonstrează „că nu era vorba de o valoare reală, ci de o eroare de apreciere“ făcută prin raportarea operei la generația criticului „iar nu la universalitatea spiritului uman“. A admite în asemenea caz mutația valorilor înseamnă a nega utilitatea criticii: „Constatând că ceea ce plăcea ieri nu mai place azi înseamnă să te faci ecoul opiniei publice, în loc să îndrumezi gustul publicului“¹². Totul este adevărat, numai că G. Călinescu trăgea un fals semnal de alarmă.

Când I. Valerian îi lua interviul, G. Călinescu avea scrisă lucrarea despre valoare și ideal estetic apărută imediat în *sinteza*. O bună parte a eseului era elaborat în antiteză cu ideile lovinesciene, dar evaziv. Îndată revine asupra sincronismului în articolul, cu titlul împrumutat dintr-o frază a lui E. Lovinescu, *Cauze imperceptibile... în strânsă interdependență*¹³. E. Lovinescu era criticat direct, însă G. Călinescu nu vedea, sau nu voia să vadă, adevăratul fond al problemei. El comentează contradicțiile în planul logicii formale ale frazelor lovinesciene, ironizează un termen ori altul, intenționând să facă o discuție de principii, academică, să pună probleme, să demonstreze falsitatea altora, dar nu izbutește și rămâne undeva la mijloc între pamflet și cronică.

„Imputarea“ globală adusă „distinsului critic“ era „aceea de a fi enunțat idei nu întotdeauna personale, măcar în limitele culturii românești, și de a le fi înlănțuit într-un sistem pe alocuri artificial și contradictoriu, fragil într-o măsură, prin lipsa unei idei limpezi și ordonatoare, ca și prin contradicția între teorie și aplicare“. Eugen Lovinescu ar fi încercat să fundamenteze teoretic posibilitatea existenței unui critic înregistrator, „revizuit“ perpetuu de evoluția sensibilității generale. S-ar fi motivat astfel posibilitatea activității unui critic și istoric literar fără vocație, care „va putea foarte bine să-și schimbe mâine judecățile fără să tăgăduiască pe cele vechi, pe care le va înregistra, compara și clasa, în mod obiectiv, ca pe manifestări ale unei sensibilități depășite. Este ceea ce face

¹² I. Valerian, *Apare o nouă revistă literară. De vorbă cu d. G. Călinescu*, loc. cit.

¹³ *sinteza*, nr. 2, mai 1927, p. 19–20.

ostentativ d. Lovinescu în criticile sale, unde nu se revizuieste, cum este pe nedrept învinovătit, ci este revizuit* mereu de sensibilitatea în mișcare perpetuă...“.

G. Călinescu avea impresia că sincronismul „nu e nou“; el ar fi o altă formulare a determinismului universal. Dacă lucrurile stau așa, atunci „opera d-lui Lovinescu se înalță pe nisipul mișcător al unei erori fundamentale de cugetare: aceea a confuziunii dintre idee și act. Pornind de la legea unității a lui Tarde, autorul ajunge la convingerea că prin contagiune o formă de civilizație se propagă și se sincronizează, dând naștere unui stil și ritm universal“. De aici și până la a identifica sincronismul cu actul de simplă imitație este doar un pas, și G. Călinescu îl face. Urbanismul analitic al literaturii franceze este un fenomen specific Franței: „Aceeși urbanizare voită în literatura română poate fi o imitație, dacă privim faptele superficial; în realitate, e o manifestare *specifică* (subl. aut.) pentru culturile primitive, ce vor să țină în chip artificial pasul vremii, sau a ceea ce cred ele că e pasul vremii“. Exagerarea e vădită. E. Lovinescu ar considera deci literatura română o literatură „primitivă“, și G. Călinescu, luptând împotriva sincronismului, implicit o apăra de primitivitate. Încheierea era nu mai puțin malițioasă, comentatorul sugerând direct inaptitudinea lui Eugen Lovinescu pentru mânuirea ideilor estetice generale: „Acestea sunt obiecțiunile pe care le aducem, deocamdată, distinsului teoretician al sincronismului, căruia îi prețuim de altfel eforturile izbutite de a-și adapta scrisul elegant și facil unor preocupări ideologice care cer pregătire și aptitudini speciale...“.

Eugen Lovinescu nu a răspuns. Poate și puțin jignit de indiferența magistrului, G. Călinescu revine asupra criticului în următorul articol al *sintezei*¹⁴, subliniind sinuozitatea caracterului

* În realitate, Eugen Lovinescu nu-și revizuieste părerile; el consemnează evoluția aprecierilor criticii făcute până la el. Chiar dacă și le-ar fi revizuit, procedeul nu are nimic anormal. G. Călinescu însuși și-a revizuit ulterior aprecierile critice, și nu numai că nu a găsit nimic imputabil gestului, dar chiar a încercat să fundamenteze teoretic mobilitatea judecății critice: „Facem asemenea rectificare – scria el despre teatrul lui Tudor Mușatescu, în *Jurnalul literar*, I, nr. 51, 17 decembrie 1938, p. 3 – fiindcă vrem să accentuăm că în critică «consecvența» poate fi un semn de mărginire, un refuz de a trăi procesul critic pe toată durata experienței tale“.

¹⁴ *Despre critică și critici, sinteza*, nr. 3-4.

lovinescian și maleabilitatea sistemului său critic. Amplă, construită din numeroase propoziții cu complementele și atributele puse în antiteză, fraza călinesciană este superbă. Rostită de la tribună, în fața sălii, susținută de timbrul când grav, când ironic al vocii, ar fi fost răsplătită cu un ropot de aplauze: „Sistemul critic al d-lui Lovinescu se compune din mari mișcări de trupe fără posibilitatea unei lupte, din îndrăzneți prudente și prudente impenetrabile, din mici rezerve mentale și foarte multă amabilitate personală, din elogii care jignesc și cruzimi care exaltă, din nădejdi calde în viitor și din neîncredere în ceea ce n-a inspirat încă încredere, din categorice afirmațiuni orale și pudice îndoieli scrise, din entuziasm precoce sau restabiliri tardive, din arta de a limpezi ceea ce nu e tulbure și de a dovedi cu energie ceea ce este evident, din anticipații nefericite și întârzieri regretabile, din perspicacitate acolo unde ar trebui mai multă erudiție și din erudiție acolo unde ar trebui mai multă perspicacitate, din îngrijorări entuziaste și din elogii glaciale, din retransamente preventive cu două ieșiri, din săgeți care «rănesc cu un capăt și vindecă cu celălalt», dintr-un armament de pâslă care nu ucide și un material de asistență care nu protejează, din tărgi care se rup și săbii care nu taie, din instrumente verbale ingenioase, a căror aplicare poate stârni prin gingășie o gâdilitură aproape plăcută și prin perseverență o iritație dureroasă, din expresii diplomatice ca: *s-ar putea... s-ar părea... în măsura în care... ne mulțumim să constatăm virtualitatea... nu intră în cadrul cercetării de față... ne mărginim să... nu ne vom ocupa de... oarecum... oricum... de altfel, totuși... poate...*”.

Propozițiile finale: „Artist inteligent și ideolog cu posibilități plastice, d-l Lovinescu are o autoritate parțială, dar încă impunătoare. Și dacă părerile nu pot fi totdeauna împărtășite, bunăvoința sau ostilitatea sa onorează”, îndulcesc puțin asprimea frazei. Dar, mă întreb, oglindește fraza aceasta caracterul specific al criticii lovinesciene? În esență, G. Călinescu îi reproșă lipsa reacțiunilor netede. Reticența, mai mult sau mai puțin voalată, o întâlnim la toți criticii. G. Călinescu nu făcea decât să dea formă organizată numeroaselor anecdote despre directorul *Sburătorului* ce s-au bucurat de mare circulație scrisă și mai cu seamă orală, în epocă. Nici de data aceasta, E. Lovinescu nu a ripostat.

Către mijlocul anului 1927 au avut loc două evenimente editoriale: apariția volumului *Cuvinte potrivite* și a celui de-al treilea volum din ciclul privitor la istoria literaturii moderne, al lui E. Lovinescu, *Evoluția poeziei lirice*. Aplicată materiei contemporane, cartea acestuia din urmă a provocat, cum era și de așteptat, nemulțumiri. În acalmia literară izbucnește fără veste poetul Ion Barbu. Într-un scurt răstimp, el scrie două fulminante articole: împotriva lui Arghezi¹⁵ și a lui Eugen Lovinescu¹⁶. Antiarghezianismul barbian a fost întâmpinat cu un car de proteste. A răspuns nu numai autorul *Cuvintelor potrivite*, iritat, în *Adevărul literar și artistic*, dar și mulți admiratori i-au luat apărarea, împroșcându-l pe Ion Barbu cu felurite epitete¹⁷. În cadrul protestelor se singularizează, prin sobrietatea expresiei și analiza lucidă a gestului, articolul lui Pompiliu Constantinescu¹⁸. Lăsăm la o parte pe Arghezi; pentru demonstrația noastră, ne interesează reacția antilovinesciană a poetului *Jocului secund*: „*Evoluția poeziei lirice*, își începea Ion Barbu rechizitoriul, e scrisă cu vădită ambițiune de a impresiona prin măsură. Efortul ratat se explică prin aplicarea sistematică a procedului aritmetic, al mediei. Absență de relief, câtuși de puțin *măsura*: legea identică a personalității impusă materialului amorf. În ciuda acestei ambiții, ideile d-lui E. Lovinescu se răsfață bombate, asiatice, ca idolii din Babel. Sunt în număr de patru și corespund hieratic punctelor cardinale. Pe răsărit, sincronismul...“, și intervenția continua pe același ton.

G. Călinescu intervine în polemică semnând inițial niște *Păreri și resentimente*¹⁹, în care comentează ambele atitudini. El își însușește distincția valorică făcută de Pompiliu Constantinescu – care scrisese în notele amintite: „...atacul e al unui poet valoros

¹⁵ *Poetica d-lui Arghezi, Ideea europeană*, an IX, nr. 205, 1 noiembrie 1927.

¹⁶ *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu, Ideea europeană*, an IX, nr. 206, 1 decembrie 1927, p. 2.

¹⁷ Iată câteva luări de poziție antibarbieni: Dem. Theodorescu, *Un caz de mojie literară, Viața literară*, an II, nr. 62, 19 noiembrie 1927, p. 1; F. Aderca, *Exegeză*, *Idem*, nr. 64, 3 decembrie 1927, p. 1, 2 etc.

¹⁸ P[ompiliu] C[onstantinescu], *D. Ion Barbu contra d-lui Arghezi, Idem*, nr. 62, 19 noiembrie 1927, p. 4.

¹⁹ *Viața literară*, an II, nr. 65, 10 decembrie 1927, p. 1.

contra altui poet mai mare“ – și, fără a împărtăși părerile lui Ion Barbu, caută justificarea gestului, mutând elementele discuției în sfere principiale: „Deunăzi, un poet de valoare a scris despre un poet mare. L-a răsfoit, l-a drămuț, a scos din el ce a crezut de cuviință și a dovedit că citatele ce i s-au părut mai nimerite că poetul mare nu e mare, că noutatea cea nouă nu înnoiește nimic. Poetul cel de valoare scrie însă frumos, are mintea nedreaptă, dar ascuțită, stilul îi e poleit și, într-un cuvânt, se servește de mijloace de luptă care, dacă nu fac cauza mai dreaptă, fac însă procesul cu puțință“. Prin urmare, „ alarma“ admiratorilor poetului „mare“ i se părea neîntemeiată, reprobă învinuirile de mojicie, răutate și inconsecvență aduse polemistului, cât și tăgăduirea dreptului poetului de a judeca.

Definitiv pentru structura temperamentală călinesciană mi se pare nu atât optica prin care scrutează antilovinescianismul lui Ion Barbu, cât prefacerea suferită de atitudinea lui în răstimp de câteva zile. Critica făcută lui Arghezi o găsea scuzabilă, firească în limitele unui normal schimb de idei; în numele unei elegante etice îi refuză lui Ion Barbu dreptul de a-l critica pe Eugen Lovinescu: „Poetul de valoare vrea să polemizeze acum cu criticul său unic, pe acel ce l-a prețuit și l-a divulgat, cu acela în sfârșit cu care nu poate să aibă raporturi senine, fie din recunoștință, fie din adumbrire. În acest caz, gestul e lipsit de eleganță etică“. Interdicția era declarată în virtutea lipsei unei activități critice și teoretice, „veche și stabilită“ care să prezinte garanțiile „unei discuții principiale“. Pe poetul de valoare „l-am cunoscut... numai ca poet și, dacă-i bănuim însușiri critice, ne surprinde să le vedem inaugurate prin înfigerea unui stilet în inima părintelui său literar“.

Trecem peste ignorarea activității critice, sporadică, dar nu mai puțin interesantă, a lui Ion Barbu, risipită în *Umanitatea, România nouă*, și căutăm sensul rezervei. Cauza bruscă a întoarcerii a constituit-o, fără îndoială, intrarea lui F. Aderca în discuție, care a luat apărarea lui Eugen Lovinescu²⁰. Pe aceeași pagină a revistei, G. Călinescu elogiaza critica lui Ion Barbu făcută

²⁰ F. Aderca, *Șarpele-n sân; Al doilea răspuns d-lui Ion Barbu, Viața literară*, an II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 1.

cărții lui E. Lovinescu²¹ retractând tot ce afirmase anterior, numai pentru că altcineva își însușise părerea lui: „Am zis că un poet nu poate lăuda sau combate pe propriul său critic, dacă o lungă și fructuoasă activitate critică nu-i dă autoritatea unei lupte principiale“. Acum însă simte nevoia să rectifice „condiția temporală. O cauză bine apărută e aproape o cauză dreaptă. Cine atacând nu rămâne în triviul goalelor injurii, ci își justifică repulsia principal, este un senin“.

Eugen Lovinescu, pentru prima dată, răspunde, precizându-și poziția, în *Sincronismul*²². După ce reproduce partea ultimă din însemnările lui G. Călinescu, își exprimă uimirea că autorul lor „combate“ sincronismul prin simultaneitate și ritm universal, fiindcă aceasta înseamnă „a-l combate prin însăși definiția sa“, și reexplică ce înțelege prin sincronism: „...prin sincronism am înțeles întotdeauna o simultaneitate de fenomene explicabilă printr-un spirit al veacului, determinat de un fascicol de cauze ideologice sau economice. Că multe fenomene simultane sunt și spontane, condiționate numai de spiritul veacului, și fără altă contagiune, este negreșit un fapt neîndoios; dar e și mai neîndoios faptul că agentul principal al acestei simultaneități și contemporaneități este imitația, asupra căreia am insistat, contestată fiind mai violent tocmai de cei a căror activitate se încadrează mai categoric în legile ei“. Și termina cu aluzii la mistica lui G. Călinescu: „Rămâne pe seama perspicacității criticii să precizeze când, înlăuntrul aceluiași sincronism, un fenomen e co-eficient și când imitativ, și dacă palidul înger ce a stat de strajă la căpătâiul limfaticului Rilke nu rebegește astăzi la geamul jovialului și bine hrănitului ortodox Nichifor Crainic și dacă demonul, ce tulbură acum insomniile publiciștilor români, nu a bătut mai întâi la geamul lui Papini“.

Chiar sub precizările lui Eugen Lovinescu era tipărită *O lămurire* a lui G. Călinescu, și răspunsul acesta prompt dovedește strânse legături cu redacția revistei; posibil este să fi citit o bună parte din materiale în manuscris. Tonul lui Eugen Lovinescu era grav, profesoral, G. Călinescu păstrează maliția obișnuită:

²¹ *Elogii pentru libertate, ibid., p. 1.*

²² *Idem, nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1.*

„...D. Lovinescu vorbește de *sincronism*, de *spirit al veacului*, de *imitație*, noțiuni care, oricum interpretate, arată în primul rând o *contemporaneitate* reală, *relativă* deci, a fenomenelor sociale. D. Barbu vorbește de o *omogenitate*, de o *co-eficiență* a fenomenelor și de o *contemporaneitate* în *absolut*. Să ne clarificăm gândul prin imagini. Zece orologii pornite deodată la ora unu sunt sincronice în orice moment. Fenomenul se explică printr-un ritm intern identic. Nimeni nu va spune că cele nouă ceasuri au pornit *imitând* pe primul. Nu vom studia deci influențele din afară ale primului ceas asupra celorlalte. Dacă însă facem ca fiecare ceas să pornească în alt moment, ele vor merge în același ritm intens și echivalent...“. Legile interne, continua G. Călinescu, au argumente cam mecanice, duc umanitatea spre aceeași finalitate, unde toți ajung mai devreme sau mai târziu. Secolul al XVII-lea românesc e contemporan cu Evul Mediu occidental; poezia, prin Eminescu, e contemporană cu romantismul, de unde corolarul: în civilizațiile pornite simultan, efectele pot fi sincronice în timpul relativ. De asemenea, există un sincronism superficial, relativ, și aducea exemplul modernismului: „S-ar părea că noi, prin modernism, suntem sincronici cu Occidentul. Dar e o contemporaneitate externă, ce se studiază, dar nu se legiferă“.

Divergențele sunt mari, și discuția ar fi putut continua la nesfârșit, planurile de gândire nu coincideau. G. Călinescu se înverșuna să explice ceea ce Eugen Lovinescu nu susținuse, ideile lor nu interferă, ci curg paralel, cel ce nu vrea să facă un efort de a recunoaște adversarului vreun merit fiind G. Călinescu.

Cu puțină vreme înaintea intrării în polemica Barbu-Lovinescu, G. Călinescu scrisese un articol despre Eugen Lovinescu, pe care-l încredințase *Gândirii*²³. Un asterisc prevenea lectorul că fusese compus cu prilejul apariției celui de-al III-lea volum din *Istoria literaturii române contemporane* dar articolul are structură monografică. Sub raportul ideilor, G. Călinescu nu aduce nimic în plus; nou rămânea efortul de a găsi vechilor formulări altă haină lexicală. Pline de divagații, încărcate cu excrescențe lirice („Dar unde este dumbrava sacră nebătută de alții, dacă până acum

²³ Eugen Lovinescu, *Gândirea*, an VII, nr. 12, decembrie 1927, p. 351-355.

am călcat în colbul răspântiilor? Ajută-mi tu, Minerva, zeiță a înțelepciunii, să pricep unde este nodul firelor celor încâlcite ale gândului autorului meu, prin dezlegarea căruia urzeala se deslușește și se luminează. Dar ce văd? Vii tu, Mercur, într-aripat la picioare, zeu al comentului și al fraudei? Am înțeles!“ etc., etc.), frazele călinesciene amintesc, paradoxal, tocmai modalitatea critică a începuturilor celui criticat.

Inițial, se preface a lua în serios teoria sincronismului: „...noi am zice“ – râde el subțire, îndreptând „mai după regulile logicei“ propozițiile lovinesciene, dar în același timp denaturându-le și semnificația inițială – „că diferitele manifestări omenești sunt sincronice sau că între ele există o interdependență sau că toate sunt dominate de un ritm“. În acest fel s-ar enunța o corespondență universală între fenomene, „o infiltrare și o compătrundere a lor“, și, firește, „legea d-lui Lovinescu găsește, în noi și în umanitatea întreagă, cea mai deplină adeziune“, în vreme ce diferențierea ar aduce „un corectiv local și individual procesului de universalizare, început de sincronism“. Cu cele două principii, teoretic, s-ar putea începe stabilirea valorilor spirituale, însă aplicate în domeniul operei de artă, ele își relevă insuficiența. Sincronismul ar presupune prin natura lui dezvoltare continuă și ritmică; ca un corolar, de aici ar rezulta și „absurditatea unui concept universal-valabil al frumosului“, fiecare „manifestație de frumos trebuie judecată conform conceptului de frumos al vremii“. Altfel spus, „tot ce nu e actual nu se prețuiește, ci se scuză cu criterii defuncte“. Deci „artă veche înseamnă principial nonartă, după cum frumos vrasăzică în cea mai mare măsură nouitate“. Sincronismul ar mai sublinia și unilateralitatea culturii celui care-l propagă, cunoscător doar al literaturii franceze. Era, în fine, ironizată și străduința lui Eugen Lovinescu de a înfățișa literatura după război drept creație exclusivă a *Sburătorului*.

Restul articolului se încheagă într-un portret intelectual. Constatându-i lui Eugen Lovinescu receptivitatea tardivă și lipsa proporției, G. Călinescu reia fraza știută din *sinteza*, înlocuind elementele subordonatoare cu propoziții de aceeași structură. Din dozarea meșteșugită a ironiei și a seriozității, a maliției și a compasiunii, a rezultat o nespusă muzicalitate internă, și intelectul

e zguduit de hohote; global, sub raport estetic, concluzia nu o împărtășim: „Dacă te miri că d. Crainic nu e diferențiat, și prin urmare prețuit, d. Lovinescu arată că l-a socotit cu cinste în patrimoniul literaturii naționale; dacă, sburătorist, te indignezi că d. Crainic e socotit printre poeți, ți se va răspunde că i s-a remarcat lipsa de originalitate și deci de valoare; dacă mărturisești că-ți place P. Cerna, ți se spune că într-adevăr P. Cerna are talent; dacă repudiezi pe P. Cerna, ți se confirmă că P. Cerna n-are talent, nefiind diferențiat; dacă admiri pe d. Arghezi, vei afla că poezia sa domină acești 25 de ani din urmă; dacă nu-l guști, vei fi consolată că nici «critica matură» nu-l prețuiește” etc., etc.

G. Călinescu avea impresia că putea deduce și metoda lovinesciană. Critica acestuia ar fi fost „mai totdeauna o rânduire pe categorii, operație de fișe și foarte arareori s-a oprit mai îndelung la conținut în sine și la înțelegerea lui intuitivă”. Prin revers, reproșul făcut atrăgea atenția asupra propriei sale metode. Se releva spiritul minor lovinescian, regretabilă fiind „lipsa simțului de mister, lipsa unei mistice, neputința de a se înfiora la sufletul divinității și al morții, oroarea de problema filozofică, în care vede numai cazuistica și deloc zbuciumul”, iar temperamentul criticului era scos în evidență printr-o imagine de natura celei folosite în caracterizarea lui Mihail Dragomirescu: „Văd un Hercul muschiulos și bovin, sprijinit în măciuca firoasă, pe umărul căruia stă însă un cap mărunț; un sarcofag de marmură și înăuntru un fluturaș; un templu doric, iar printre coloane o capră care paște...” etc. În paragraful ultim, lui Lovinescu, sub numele de Antinou, i se făcea portretul fizic și psihologic în ambianța cenaclului. Retopite, secvențele finale au reintrat în portretul din *Vremea*.

Un timp, G. Călinescu nu mai întreprinde atacuri directe împotriva lui Mihail Dragomirescu și a lui E. Lovinescu, dar ostilitățile nu încetează. În tot ce a scris în acești ani, ori de câte ori s-a ivit prilejul, G. Călinescu a amintit opiniile adversarilor asupra aceluiași probleme și le-a ironizat, insinuând mai mult sau mai puțin voalat că singura soluție valabilă rămâne aceea propusă de el. Obiceiul îl va păstra în tot cursul deceniului al patrulea și îl va folosi abundent în *marea Istorie*... Apoi, încet, încet, Mihail Dragomirescu, socotit, probabil, inofensiv, este lăsat la o parte. Spre

sfârșitul anului 1930, este vizibil un efort de atenuare a încordării relațiilor și cu E. Lovinescu. Se pare că tot atunci G. Călinescu a reînceput să frecventeze cenaclul Sburătorul și va continua să o facă și în cursul anului 1931, cum reiese dintr-o însemnare ulterioară din *Lumea*²⁴. Oricum, apropierea de Eugen Lovinescu a avut loc în preajma împlinirii de către directorul *Sburătorului* a vârstei de cincizeci de ani. Presa literară a sărbătorit evenimentul, și *Vremea*, de pildă, aducea criticului un omagiu²⁵, închinându-i două pagini semnate de T. Arghezi, Pompiliu Constantinescu, Ramiro Ortiz, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Vladimir Streinu și alții. G. Călinescu își alătură glasul celorlalți în revista sa personală, *Capricorn*. Prima pagină a numărului al doilea, sub titlul *E. Lovinescu – 50 de ani de viață – treizeci de ani de activitate literară – douăzeci și șapte de volume de critică – câteva rânduri omagiale*, era dedicată criticului. Un desen în creion făcut lui E. Lovinescu și o fotografie erau așezate în partea stângă a paginii; în dreapta, o altă înfățișă clădirea cenaclului Sburătorul; în mijloc, un mic panegiric, nesemnat, dar redactat de G. Călinescu.

Regretând puținătatea glasurilor omagiale ridicate în cinstea celui cărora mulți îi datorează inițierea în cultul literelor, G. Călinescu lasă la o parte orice rezervă și, discutând locul lui Eugen Lovinescu în critica literară românească, scrie rândurile de mai jos, de – având în vedere antecedentele – necrezută obiectivitate și uitare de sine: „E pentru întâia oară când în literatura română apare o putere de muncă și invenție artistică de așa proporții, unite cu o pasiune literară și o dezinteresare de viața practică de neînchipuit. Ideolog, critic și șef de cenaclu, d. Lovinescu a creat un sistem ce se poate discuta, dar nu se poate tăgădui, a privit cu ochiul cel mai înțelegător până acum întreaga literatură română și a întărit primii pași ai celor mai mulți scriitori de după război“. Cel ce afirma cu trei ani în urmă că cel mai mare critic al literaturii române este Titu Maiorescu pune acum pe același loc, exagerând firește, pe Eugen

²⁴ „M-ai cunoscut d-ta la E. Lovinescu? – întreba intrigat G. Călinescu pe un oarecine la poșta redacției. Oare nu cumva mă confunzi cu altcineva? În anul 1931, am trecut pentru ultima oară pe acolo (prin cenaclul Sburătorul, *n.n.*) o dată sau de două ori.“ (*Correspondență, Lumea*, an II, nr. 23, 3 martie 1946, p. 4).

²⁵ An III, nr. 148, 23 noiembrie 1930.

Lovinescu: „Ajutat de un talent literar până acum refuzat oricărui alt critic, d. Lovinescu stăpânește într-așa chip arena criticii, încât se poate spune că are dușmani, nu și adversari“ (să se rețină analogia cu Titu Maiorescu și aluzia la atitudinea contemporanilor față de ideologul Junimii). Și cum Titu Maiorescu, continua G. Călinescu, „a avut o acțiune critică aproape exclusiv culturală, d-l Lovinescu rămâne cel mai mare critic, dacă nu unicul, pe care până în prezent l-a avut literatura română“.

Mai aproape de substanța reală a cărții sunt însemnările despre primul volum al *Memoriilor*²⁶ lui Eugen Lovinescu. Materia ar fi putut fi înfățișată, zice G. Călinescu, fie anecdotic, cu îngăduință și umor, fie prin prisma portretismului, din unghiul de vedere al criticului și polemistului, sau, în sfârșit, trecutul putea fi rememorat cu strictă obiectivitate. În loc să apese pe o singură modalitate, Eugen Lovinescu a luat din fiecare câte puțin. El nu este un „pur anecdotist“, nu este nici un portretist, „fiindcă polemizează și critică. Nu e însă nici polemist propriu-zis“. Și încerca, cu imperceptibilă șovăire, să-i găsească memorialisticii lovinesciene trăsăturile specifice, proiectând-o în același timp pe pânza literaturii străine: „ne aflăm astfel în fața unei opere solide, durabile după părerea mea, care e un fel de roman scris la persoana întâi, subiectiv și obiectiv totodată. O apropiere de Saint-Simon nu mi se pare nepotrivită. Ca și acela, d. Lovinescu izbuteste să scoată efecte de lumină remarcabile, umbrind instinctiv adevărul cu personalitatea sa“.

Tot acum, G. Călinescu începe un studiu de mari proporții *Masca apolloniană a lui E. Lovinescu*. Întâile două părți²⁷ sunt redactate în maniera liricizantă a cronicii din *Gândirea*; criticul desenează în linii mai dulci portretul fizic. E. Lovinescu îi apare ca un Apollo, păzind turmele lui Admet, „o uriașă, dar armonioasă făptură marmoreană, ce zguduie pământul și alungă taurii, dar trece zâmbitor și liniștit, pe care haina zilnică se răsucesce și pâraie...“ etc., totul ridicat pe comparații clasice: „Cu un grumaz de atlet ce sprijină o candoare și o abstracție de metopă, cu un genunchi formidabil din

²⁶ G. Călinescu, *E. Lovinescu – Memorii, Capricorn*, nr. 2, decembrie 1930, p. 30.

²⁷ *Masca apolloniană a lui E. Lovinescu*, I, II, *Vremea*, an III, nr. 152, 153 din 7 și 11 decembrie 1930, p. 2.

nod de marmură, pe care nu l-ar crăpa nici ciocanul lui Michelangelo, cu un călcâi de semizeu asemeni celui ce se vede pe una din ulițele Romei, d. Lovinescu este un gigant al grației...²⁸. Portretului îi este adăugată o succintă prezentare a culturii lovinesciene. Prin spiritul imperturbabil, rece, fără slăbiciuni, olimpic, într-un cuvânt, Eugen Lovinescu are o pregătire clasică. Însă „pe coloana netedă a unei clasicități congenitale” s-a așezat „o decorație artificială de reminiscențe livrești, accidentală, datorată studiilor întreprinse în tinerețe”. Ele se simt în aluziile mitologice, în exclusivitatea aproape a culturii antice ca punct de referință și evocație „și într-o retorică invocatorie”. Numai în două rânduri, opiniază G. Călinescu, Eugen Lovinescu s-a ridicat „până la creație”, în *Omul care n-a scris nimic* și în caracterizarea poetului G. Rotică.

După o întrerupere de câteva săptămâni, însemnările sunt reluate în același periodic²⁸, în altă tonalitate. Autorul nu-și mai permite divagații, tonul e serios și sistemul critic lovinescian este discutat cu maturitate. Eugen Lovinescu nu este un impresionist, cum s-a spus; dimpotrivă, gândirea lui critică e ridicată pe un „spirit dogmatic congenital”. Când nu e simplă „divagație literară”, ca în cazul culegerii de versuri *Pe Marea Neagră* a lui Duiliu Zamfirescu, așa-zisul impresionism relevă prezența unei metode obiective de cercetare; deci: „d. Lovinescu era impresionist în expresie și dogmatic în conținut” și își sprijină afirmația pe știutul exemplu cu zânele ursitoare adunate în jurul leagănului lui Mihail Sadoveanu. G. Călinescu e de părere că „grația multor compuneri ale d-lui Lovinescu nu vine din metaforă și lirism, ci dintr-o disciplină miniaturală a ideilor, dintr-un simț al respirației gândirii și a pateticului ideologic. D-l Lovinescu e, așadar, nu atât un liberator, cât un poet logic și un grațios al dogmaticului”.

Deși nu împărtășește punctul de vedere al lui E. Lovinescu, G. Călinescu găsește acum revizuirii o îndreptățire teoretică: „Revizuirea nu e o inconsecvență, ci un act de adâncă deliberație critică, deoarece amândouă tezele sunt adevărate, cu deosebire că unul e adevărul de ieri și altul cel de azi, rezultatul fiind rezultatul

²⁸ Ultimele cinci părți ale studiului au apărut în *Vremea*, an IV, numerele: 161, 162, 164, 166 și 168, în 22 ianuarie–15 februarie 1931.

unei veșnice readaptări a conștiinței la obiect...". Revizuirea înseamnă „o victorie a spiritului științific asupra amorului-propriu scolastic în critică“, dar este totodată și dovadă „de bună-credință“. Un spațiu larg acordă G. Călinescu cercetării „metodei“ lovinesciene. El folosește metoda psihologică ce constă în determinarea gradului „de verosimilitate a elementelor sufletești sau numai din a descrie sfera de experiență psihică a autorului“, aplicabilă fiind îndeosebi la proză și teatru. Eugen Lovinescu „nu se mulțumește numai să afirme verosimilitatea conținutului sufletesc, dar supune acest dat psihic unei largi aplicațiuni experimentele ipotetice“, cu scopul de a-i încerca trăinicia și de a dovedi posibilitatea sau imposibilitatea stărilor de conștiință. G. Călinescu găsește și o metodă filologică întemeiată pe cuvânt ca mijloc de expresie, în care discerne: „expertiza“ expresiei și reconstrucția ideală a cosmosului poetic, unde criticul „stabilește pe cale ideologică felul cum se resfrânge universul în conștiința scriitorului“. Se mai adaugă metoda „interpretativă“ – criticul interpretează textul introducând pas cu pas punctele de vedere –, „expoziția sintetică“, în care intră în formă condensată toate modurile expuse până acum, folosirea citatului pur și metoda „reconstrucției muzicale“, al cărei rost este de a comunica stările inefabile.

În epilog erau reluate sintetic ideile anterioare, emise disparat, și se căuta locul lui Eugen Lovinescu în câmpul criticii române: „...judecând dar cu toată obiectivitatea [...], d-l Lovinescu este singurul și cel dintâi cu adevărat critic al literaturii române și este de prevăzut că orice vegetație viitoare de acest fel va apare în țărâna trunchiului lui“; „...opera sa a îmbrățișat tot scrisul românesc de 30 de ani încoace“; s-a dovedit „cel mai imparțial judecător...“; „...mai toată generația de după război (prin raport la creație) a trecut pe sub aripile *Sburătorului*“ etc., etc. Vremelnice, ostilitățile erau încheiate.

5.3. Admirația față de V. Pârvan

Singurul om față de care G. Călinescu a nutrit în anii aceștia nedezmintită admirație a fost Vasile Pârvan. Moartea neașteptată a savantului, regretată sincer, îi smulge un sfâșietor rămas-bun strigat

în pateticul necrolog din *sinteza*²⁹: „De acum nu-ți vom mai auzi glasul tău cu răsunet de elegie mândră, cântând cu seninătate platonice imnul grav al durerii și al muncii...

Nu te vom mai vedea culcat jos pe scândura aspră a celulei tale de ascet, printre volume și manuscrise, ca un general în preajma unei mari bătălii: a bătăliei cu materia, cu uitarea, cu necunoscutul.

Nu te vom mai întâlni în Roma eternă, trecând prin Pincio spre școala *ta* și a noastră – în care nimeni în afară de tine nu mai e vrednic să intre – cu privirea furată de depărtări, de milenii, de cetăți apuse, de sarcofage și de coloane frânte...“.

În vara anului 1927, lucrează la un alt articol, ce apare în septembrie în revista *Gândirea*³⁰. Personalitatea celui pentru care G. Călinescu a avut admirație, respect, prietenie este desenată cu fine intuiții.

Pe Vasile Pârvan l-a auzit pentru prima oară, într-o zi „memorabilă“ a anului 1921, citind la Universitate dialogul platonice *Anaxandros*. Peste puțină vreme, îi era dat să-l cunoască „îndeaproape și îndelung“ la Școala Română din Roma. Laturile personalității sunt rând pe rând evocate cu pioasă duioșie. Savantul nu-și ascundea disprețul pentru suficiența literaților: „...se întuneca amabil în fața ironiei facile și nu îngăduia prea mult în preajmă-i pe acei care nu-i puteau fi folositori printr-o pregătire nediscutabilă într-un domeniu oarecare“. Frazele ce urmează le consemnăm pentru ecoul lor biografic, ca și pentru sugerarea elementelor constitutive ale formației spirituale călinesciene: „În atmosfera de trudă și onestitate a colaboratorilor săi, te simțeai străin și stingherit, încercai regretul de a nu fi în stare să faci studii așa de serioase, începeai să disprețuiești tot ce nu e documentare și elaborațiune“. Lângă el, arheologii „vor fi căpătat năzuința de a se ridica cu gândul care însufletește deasupra materialului inert, strâns cu sânguință, după cum literații, împunși de demonul specializării, căutau pentru cugetare temelia trainică a faptelor“.

Era apoi rememorat profesorul universitar în antiteză cu N. Iorga. Ambele portrete sunt magistrale și identice au fost transportate în *Istoria literaturii române*... Iorga pătrundea în

²⁹ G. Călinescu, fost membru al Școlii Române din Roma, *Vasile Pârvan, sinteza*, nr. 3-4, iunie-iulie 1927, p. 35.

³⁰ *Sub masca lui Vasile Pârvan, Gândirea*, an VII, nr. 9, septembrie 1927.

amfiteatru viforos, asemeni zmeului din poveste; cu Pârvan intra în sala de cursuri pastorul Brand al lui Ibsen. Personajul nu aducea răceala fiordurilor nordice. Tristețea „încruntată într-o ironie gravă” îi dădea mai degrabă înfățișarea „unui actor tragic gata de a reprezenta un spectacol divin”; aștepta visător stingerea zgomotelor și cu un timbru elegiac începea să citească; câteva clipe asupra sălii cobora vraja Greciei antice. Confesiunea curge melancolic și, sub aducerile-amine ale fostului student, trăsăturile de caracter ale omului se leagă aidoma verigilor unui lanț.

Amintirea lui Vasile Pârvan va mai fi evocată într-un scurt medalion în luna iunie a anului următor³¹, omul fiind dat exemplu tineretului: „Nu stilul, nu preocuparea lui Pârvan sunt de imitat, ele fiind elementele personale unice și neproductibile; ci forma acțiunii sale, acea religie a construcției, acea înverșunare a gândului ce nu se dă bătut”.

Numele istoricului V. Pârvan va reveni mai totdeauna în scrisul lui G. Călinescu în anii constituirii personalității, cu deosebire în articolele ce conturează ideologia sa.

6. „Voi urma... de a pune vorbă lângă vorbă și foaie peste foaie.”

Aproape imediat după ce a părăsit redacția sintezei, G. Călinescu a început, din septembrie 1927, să colaboreze la *Gândirea*, iar două luni mai târziu a reluat legăturile amicale cu *Viața literară*. Exceptând sporadica și ne semnificativa prezență, judecând lucrurile literar, din paginile *Universului literar* condus de Camil Petrescu și din *Opoziția* în cursul anului 1928, timp de doi ani și jumătate, G. Călinescu își împarte scrisul între revista lunară a lui Nichifor Crainic și săptămânalul condus de Ionescu-Valerian.

Colaborarea la *Viața literară* semnifică o formă anume de odihnă a spiritului, o exersare a condeiului, dar în ultimă instanță

³¹ Vasile Pârvan (*Un an de la moarte*), *Viața literară*, an III, nr. 88, 23 iunie 1928, p. 1.

descifrăm aici și o frenezie intelectuală ce se cerea cheltuită. Pretexte variate oferă materia trebuitoare eseistului.

Despre literatura străină, G. Călinescu scrie puțin și, cu minime excepții, nesemnificativ. Comentează un aspect al publicisticii lui Giovanni Papini¹, pune alături pe Adriano Tilgher și Panait Istrati², semnează traduceri din Foscolo și Metastasio³ ș.a. În *Lorenzaccio*⁴, nu e vorba, cum ne-am aștepta după titlu, de analiza dramei cu același nume a lui Musset, ci de o evocare romanțată a destinului lui Lorenzino de Medici, „un exponent al Renașterii și un turburător simbol al frământării pentru glorie“, în genul acelora pe care le va întreprinde în 1932 în *Adevărul literar și artistic*. Doar sumara analiză tipologică întreprinsă pe marginea dramei lui Ibsen, *Nora*⁵ e făcută într-o manieră ce duce gândul spre *Domina bona*.

Se află în paginile *Vieții literare* din acești ani o seamă de articole ce, prin tonalitatea generală, amintesc de mai târziile cronici ale Mizantropului. Temele sunt felurite. G. Călinescu se pronunță împotriva înființării unei universități franceze în România⁶, ironizează optica prin care unii dintre străini ne priveau țara⁷, meditează pe marginea destinului poeziei lui Cerna⁸. Uneori scrie scurte poeme în proză: *Cel din urmă voievod, cel din urmă boier*⁹, sau *Greierii*¹⁰, variantă în proză a poeziei ulterioare: „Am stat s-ascult aseară în trecut, ca la o ușă veche de stejar, cum somnul era mâncat de greieri și amintiri. Veneau de pretutindeni, ca niște ape limpezi și subțiri, ca niște minuscule ferestraie. Părea că în odaie (am stat s-ascult aseară în trecut) crescuse încet o miriște de toamnă fără de veacuri. Timpul meu murise încărunțit. Tăcerea veche doar foșnea uscată, ca frunzele de nuc.“ etc. Vibrante sunt

¹ Giovanni Papini, pamfletar, *Viața literară*, an II, nr. 75, 25 februarie 1928, p. 1.

² Adriano Tilgher și Panait Istrati, *Idem*, nr. 76, 3 martie 1928, p. 3.

³ *Idem*, nr. 78, 17 martie 1928, p. 1 și nr. 80, 31 martie 1928, p. 2.

⁴ *Lorenzaccio*, *Idem*, an II, nr. 74, 18 februarie 1928, p. 1.

⁵ «Nora» și feminismul, *Viața literară*, an II, nr. 77, 10 martie 1928, p. 1.

⁶ Alături de d. Rădulescu-Motru, *Idem*, nr. 60, 5 noiembrie 1927, p. 1, 2.

⁷ *Propaganda*, *Idem*, nr. 61, 12 noiembrie 1927, p. 1.

⁸ *Cruci de lemn și de piatră*, *Idem*, nr. 62, 19 noiembrie 1927, p. 1.

⁹ *Viața literară*, an II, nr. 64, 3 decembrie 1927, p. 1.

¹⁰ *Idem*, nr. 65, 10 decembrie 1927, p. 1.

rândurile închinat celui dintâi cititor al articolelor sale¹¹ („...numai pentru tine, culegător și cântăreț al frazelor mele pe claviatura largă a linotipului“) și pline de sagacitate și finețe considerațiunile făcute în fața unei Fiammetta despre valoarea timpurilor verbale¹². Prezentul, timp al actului, al acțiunilor nedesăvârșite încă în sufletul nostru prin imperfecțiunea lor, e dramatic; imperfectul e timpul melancoliei, perfectul al inexorabilului, „timpul acțiunilor desăvârșite, eliminate din suflet, ridicate la impersonalitatea realităților obiective“, perfectul simplu are o atmosferă epică, înfățișând acțiuni semiactuale, viitorul e timpul entuziasmului, al energiei. Un spațiu însemnat în ansamblul preocupărilor călinesciene îl ocupă însemnările referitoare la scris și scriitor: comunică înfiorarea intelectualului în fața lecturii¹³, parodiază modul de premiere¹⁴ ș.a.

6.1. *Viața literară, 1928–1929*

Din noiembrie 1927 până în aceeași lună a anului următor, în paginile *Vieții literare* G. Călinescu a scris despre cărți doar de câteva ori. Fără rezerve a lăudat versiunea italiană a versurilor lui Eminescu realizată de Ramiro Ortiz¹⁵, „cea mai completă [...] cea mai credincioasă și în același timp cea mai bună, fiindcă păstrează armonia internă eminesciană, cum și prin faptul că volumul s-a publicat în cea mai bună colecție italiană de scriitori universali“. E entuziasmat apoi de prefața lui Ortiz, „una din cele mai bune, dacă nu unica reconstituire a personalității lui Eminescu așa cum reiese din memoriile altora. Pe cale pur anecdotică d. Ramiro Ortiz ne-a înfățișat un Eminescu păduratec, nebun de libertate, un fel de Rimbaud mai chinuit, dar tot așa de sălbatec în sentimentul naturii. Un Eminescu mușcând

¹¹ *Articol pentru culegătorul meu, Viața literară*, an II, nr. 73, 11 februarie 1928, p. 1.

¹² *Dialog în cinci timpuri*, *Idem*, nr. 68–70, 24 decembrie 1927 – 21 ianuarie 1928, p. 1.

¹³ *Cum se citește o carte*, *Idem*, an III, nr. 109, 11–25 mai 1929, p. 1.

¹⁴ *Premiul Național. Proiect de regulament*, *Idem*, an II, nr. 83, 12 mai 1928, p. 2.

¹⁵ *Eminescu în italienește*, *Viața literară*, an II, nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1.

cu aviditate, în zgomotul rotativelor unsuroase, fructele țărănești dintr-o farfurie. Cu aceasta se spulberă legenda lui Eminescu atins de manie ambulatorie, care a pătruns, din neinformație, în Italia¹⁶. Deasupra mediei se situează articolul construit monografic, pe coordonatele vieții și operei despre Aureliu Cornea¹⁶.

Deconcertante, și în orice caz aproape de neexplicat pentru neprevenit, par rândurile omagiale închinat lui I. Al. Brătescu-Voinești¹⁷, cu prilejul sărbătoririi vârstei de șaizeci de ani. Inscrise în paginile revistei cu caractere speciale, ele sunt străbătute de o incredibilă, la G. Călinescu, lipsă de spirit critic. Tonul îmbibat de sincer sentimentalism e aproape filial, iar aprecierea estetică înlocuită cu amintirile vibrante ale lecturilor copilăriei: „Noi nu te judecăm cu măsura artei, fiindcă, legați încă din copilărie de viața ideală a plăsmuirilor tale, am pierdut, prin iubire, neînduplecarea aspră, ce se zice a fi chezașia unei prețuiri limpezi“. Și încheia patetic: „Bătrâne cântăreț al privighetorii, pe ai cărui umeri cade astăzi a șaizecea zăpadă, primește din partea noastră, a celor tineri, un salut înduioșat“.

În următorul număr al revistei, G. Călinescu încearcă să găsească noului punct de vedere o îndreptățire teoretică, preconizând stingerea spiritului de negație și înflorirea entuziasmului pentru pagina tipărită¹⁸. Interesant este și faptul că G. Călinescu exprima nu numai concepția sa personală; el vorbea în numele grupului de scriitori din „jurul acestei foi“ (*Viața literară*, n.n.), foaie care nu pretindea „să ofere artă, ci numai să fie agentul spiritual al creației zilnice“, propunându-și drept principiu director: „libertatea discuției și lărgirea vederilor. Neîfiind unealta nimănui, am vrea să fim senini și, *pe cât cu putință, generoși*“ (subl. mea).

Aparent contradictorie, breșa făcută de textul citat în criteriul călinescian, până acum consecvent estetic, dă la iveală o omenească dorință de integrare în pulsul cotidian al vieții sociale. Cu excepția puținelor ore petrecute săptămânal în redacție, când aducea un nou articol și schimba două-trei vorbe cu cunoscuții, solitudinea criticului nu era tulburată de nimic. Prieteni statornici îi erau creionul

¹⁶ *Un scriitor tânăr*, *Idem*, nr. 63, 26 noiembrie 1927, p. 1, 2.

¹⁷ *Omagiu lui I. Al. Brătescu-Voinești*, *Idem*, nr. 71, 28 ianuarie 1928, p. 1.

¹⁸ *Entuziasm și negație*, *Viața literară*, an II, nr. 72, 4 februarie 1928, p. 1.

și coala de hârtie; noaptea li se adăuga lampa, la lumina căreia scria sau citea:

Indiscutabil, în adâncul sufletului său, G. Călinescu visa să fie înconjurat de prieteni și eventual de discipoli, care să-i recunoască și să-i aprecieze reala superioritate intelectuală. Rândurile de mai sus semnificau protestul tinereții împotriva ascezei intelectuale, dorința, figurat vorbind, a Luceafărului de a intra în lume, în lumea tinerei generații, declarându-se el singur tânăr – și într-adevăr era! –, dar generațiile mai tinere de intelectuali cu aproximativ un deceniu nu-l simțeau apropiat de idelurile lor. G. Călinescu a bătut la o ușă și nu i s-a deschis, a întins o mână și, fără a-i fi refuzată, nu i-a strâns-o nimeni. Și când tinerii intrați în publicistică în acei ani l-au proclamat pe Mircea Eliade „șef” de generație, G. Călinescu nu se poate să nu fi tresărit. Acesta este și unghiul din care G. Călinescu abordează problematica generației literare.

Problemele au fost discutate cu multă fervoare între anii 1927–1932 de toate publicațiile de seamă ale epocii: *Viata românească*, *Sburătorul*, *Gândirea*, *Viata literară*, *Kalende*, *Cuyântul* etc., și ecourile ei s-au prelungit până spre începutul celui de-al doilea mare război. Disputa a fost determinată de accelerarea procesului de înnoire artistică în care mișcarea de avangardă a avut contribuția ei specifică. Opoziția și indiferența, manifestate nu numai de oficialități, ci și de marele public, rezerva scriitorilor maturi, formați în ambianța literară de la sfârșitul veacului trecut sau începutul noului secol au contribuit în mare măsură la crearea sentimentului că afirmarea tineretului pe toate fronturile este condiționată de înfrângerea, pe aceleași fronturi, a generațiilor vârstnice. Discuțiile s-au purtat cu patimă, și ramificațiile lor au fost multiple. În discuția generală, G. Călinescu a intervenit accidental. După încercarea de a atenua asperitățile celor tineri față de vechea generație, într-un moment, se pare, acut al evoluției conflictuale, G. Călinescu a înțeles că cei veniți în urma lui nu-l vor socoti niciodată egalul lor. El adoptă atunci față de generațiile noi o atitudine constant critică, manifestată direct în mai multe articole scrise în cursul anului 1928 și o va păstra după aceea statornic în scrisul său. Prisma prin care G. Călinescu discută problema

generației literare este aceea a propriei sale pregătiri. El reproșă tinerilor că negația lor nu se sprijinea pe fapte, distrugeau, dar nu puneau nimic la loc. Furtunii iscate într-un pahar de apă, G. Călinescu îi opunea înclinația spre construcția efectivă, gravitatea intelectuală; frondei tinerilor bătaioși, îi opunea exemplul faptelor majore. Leșirea în arena spirituală, sugera el indirect tinerilor, este precedată și condiționată de asceza anilor de reclusiune intelectuală. Diletantismului îi opunea studiul organizat (de unde oroarea de totdeauna pentru autodidact), negației demagogice, exemplul lucrului finit. A cere drepturi doar pentru că ești... tânăr e o aberație¹⁹. De aceea G. Călinescu își ridică glasul împotriva agresivității tinerești: „Trăcem printr-o fază de neseriozitate culturală umoristică. Suntem terorizați de tipul mucosus”²⁰.

*

Vizibile sunt, în scrisul călinescian din prima jumătate a anului 1928, semnele unei depresiuni psihice și, într-o anume măsură, și ale unei oboseli cerebrale, însoțită de o nemulțumire de sine, nemulțumire provocată de posibilele constatări ale unor carențe în propria-i pregătire. Că la deprimarea generală va fi contribuit, în planul convingerilor sale, și eșecul apropierei de tânăra generație e de crezut.

Firav, semnele clocotului interior au răzbit la suprafață în câteva rânduri. O dată, pe la începutul primăverii anului 1928, în *Vanitate*²¹. Titlul articolului, întorsătura glumeată pe care vrea s-o dea discuției, aruncând vina pe cititor, a cărei curiozitate l-ar obliga să se ocupe cu lucruri ce, chipurile, nu i-ar face plăcere, urmăresc îndepărtarea atenției de la motivele adevărate ale iritației: „...eu care scriu, de la câte nu sunt împiedicat de curiozitatea ta de cititor fără cârmă? Se cer revistelor articole de fond, și eu trebuie să scriu, vai, un articol de fond fără nici un fond. Eu aș vrea să citesc *Elogiul*

¹⁹ V. articolele: *Fronța copiilor*, *Viața literară*, an III, nr. 102, 2-16 februarie 1929, p. 1, 2; *Generația bombastică*, *Idem*, nr. 91, 21 octombrie 1928, p. 1, 2.

²⁰ *Invazia adolescenților*, *Idem*, an III, nr. 100, 12 ianuarie 1929, p. 1-2.

²¹ *Idem*, an II, nr. 88, 17 martie 1928, p. 1.

nebuniei al lui Erasm, și mi se cere – își subliniază încă o dată G. Călinescu preferințele sale clasiciste – să scriu despre cel mai mare geniu al vremii, adică despre o oarecare maimuță întreprinzătoare numită Charlie Chaplin. Eu aș vrea să dau un bun comentariu al unei povești din *Cunto degli cunti*, dar mi se cere să scriu un roman biografic în felul celor la modă pe-aiurea. Apoi asupra unor chestiuni eu aș gândi în chip real numai pe-o pagină, iar asupra altora pe-o sută. Revista îmi fixează o cugetare pe un anume număr de pagini și chiar de rânduri“. Pe nesimțite, frazele iau o curgere tot mai personală: „Să rupem, dar, cu prejudecata scrisului statornic și a citatului periodic. Să ne întoarcem iarăși către carte și meditație și să reluăm firul tăcerii rodnice, întrerupte de rare, dar nesilite interpretări...“, ca să se sfârșească într-o antiteză: de o parte, imperioasa hotărâre de a-și urma chemarea, pe de alta, imposibilitatea realizării ei practice.

Că în nostalgia cu care năzuia să se întoarcă spre carte și meditație deplângea aluziv puținătatea cunoștințelor sale este iarăși de crezut. Gestul nu trebuie să surprindă. S-a încetățenit în vremea din urmă prejudecata că de la primele încercări publicistice G. Călinescu s-a manifestat drept o personalitate complexă și mai ales formată în toate domeniile. E drept, G. Călinescu a intrat în publicistică având studii superioare încheiate și o specializare în arhivistică, dar a simțit mereu – a declarat-o adesea – lipsa unei culturi generale rotunde, pe care a început să și-o formeze în anii de facultate, și a consolidat-o în perioada 1927–1931 și a năzuit să și-o desăvârșească întreaga viață. În anii de care ne ocupăm, își cunoștea limitele pregătirii și le-a subliniat cu duritate – nu e cazul să vedem în aceasta simplă modestie – caracterizându-se singur indirect²²: „Aristarc știe puține, află pe fugite și ajutat de o inteligență vie este în stare să învingă pe cei cu pregătire îndelungată și solidă. Alții sperie, el convinge. Are nu știu ce amabilitate, nu știu ce limpiditate în înfățișarea lucrurilor, nu știu ce zâmbet care înseninează cele mai grave probleme. El are o minte lucidă, care merge mereu la țintă, îndrăzneala de a considera obiectul din unghiul de vedere cel mai simplu, o căldură a verbului care captivează și impune“. Profesiune de credință de mare frumusețe și înaltă ținută etică, *Ascensiune*

²² *Ascensiune, Gândirea*, an VIII, nr. 5, mai 1928, p. 193–195.

comunică cu o rară sinceritate – cum G. Călinescu nu va mai face decât în mod accidental de acum înainte – efortul cu care au fost urcate treptele spinoase ale cunoașterii.

Criticul a intuit necesitatea unor cunoștințe substanțiale despre artă în genere, fiindcă numai prin experiență „judecata se face mai îndemânată și sufletul mai ascuțit”. Modul de asimilare este specific personalității clasice: „...am simțit nevoia de a căpăta acele cunoștințe, subliniază el, care să mă facă prudent asupra fraudei și mai întărit prin vămile vremilor asupra calității frumosului. Eu aș fi dorit să cunosc multe și de pretutindeni, dar scurtimea vremii, *incapacitatea spiritului meu de tot normal* (subl. mea) de a cuprinde prea multe lucruri [...] m-au făcut să caut numai ceea ce era esențial și să citesc temeinic și de trei ori o carte bună, decât trei cărți trecătoare”. Neajunsurile le constata singur, dar le găsea îndată motivare: „Firește, eu am deseori rușinea să mă dovedesc neștiutor de multe lucruri prezente, dar mai știu că nu cantitatea, ci calitatea alimentelor hrănește și că cine nu recitește nu știe să citească. Dar deși, pe cât mi-a fost cu putință, am încercat să-mi apropriez cât mai mult din tot ce se socotește mai temeinic în cultura universală, spre a-mi face ochiul vigilent și gustul mai statornic, am văzut totuși că îmi lipsea încă puterea de a-mi rezuma experiența în chip de principii, de a constata multiplele legături dintre lucruri și de a le formula în propoziții cât mai generale, operație care, deși nu este prețuirea în sine, ajută considerabil la sugerarea impresiei”.

Simpla comunicare a impresiei nu poate convinge. Ea trebuie consolidată prin cultură ideologică, pe care G. Călinescu și-a însușit-o „nu atât pentru documentare, cât pentru folosul pe care avea să-l tragă mintea în direcția clarității”. A ști mult presupune a avea însușirea expunerii, a exprimării, talentul într-un cuvânt. Talentul nu dă singur autoritatea – și aici face aluzie la Antinou (Lovinescu), care are talent, dar ar fi lipsit de prestigiu –. Actul critic exclude indiferența și rigiditatea, dar cere imperios indignare, mânie și ură, „pentru ca judecata suficientă pentru sine să zguduie pe omul în genere indiferent”, iar simțămintele încercate în fața operei de artă trebuie comunicate „cu toate mijloacele”, pe calea

„ideilor sau a imaginilor“, de unde era scos următorul percept: „Cine nu creează emoția mediată a artei nu este critic“. În fine, operațiile toate erau subordonate demnității critice și conduitei etice: „...criticul este judecător, și ca atare persoană morală. Eu urăsc lauda estetică a cui nu inspiră destulă stimă. Să ai, așadar, demnitatea etică, tactul omului politic, arta de a respinge fără a jigni, de a chema fără a exulta și de a pune pe toți alături având aerul că dai tuturor o prețuire particulară, aceasta este condițiunea unei inalterabile autorități. Artiștii sunt eroi, criticul trebuie să fie rege“.

Tentația de a fi prezent continuu în publicistică era foarte puternică, o dată ce G. Călinescu continua să scrie aproximativ cu aceeași regularitate. Plângerea aceasta de redactor scârbit de vicisitudinile ocupației sale să fi fost simplă poză? Nimic nu-l împiedica pe G. Călinescu să rupă cu prejudecata scrisului statornic și să se afunde în lectura autorilor preferați. Nu pot fi, în nici un caz, invocate motive de ordin pecuniar. Nu scrisul îi asigura existența lui G. Călinescu, ci profesoratul. Faptul că nu renunță, deși era ispitit fără îndoială s-o facă, are o altă motivare. Scrisul statornic, prezența cu regularitate în paginile periodicelor îi aduceau o incontestabilă notorietate, din care decurgeau toate plăcerile și neplăcerile la care n-ar fi vrut să renunțe printr-o eventuală tăcere de câteva luni sau mai mult. Iar notorietatea contribuia în bună măsură la creșterea prestigiului și autorității.

G. Călinescu continuă să scrie în același ritm, dar chinuitoarea stare deprimantă nu-l va părăsi; dimpotrivă, întâlnim semne de agravare. El însuși preciza, prin iulie²³, că trece printr-o trudnică „accidia dantescă“. Intelectul îi era torturat de un „scepticism universal, o toropeală neroadă, născute din sila de a cugeta în aceleași forme banale până la deznădejde“. Suferea de o „nemulțumire terestră“, însă „fără situațiuni dramatice“. Și preciza: „Mi-e silă de orariul zilnic, de monotonia alimentelor, de invariabilitatea figurilor omenești, de căldura apăsătoare, de zbârnâitul muștelor, de servilitatea stupidă a tramvaiului, care nu vrea să facă măcar o dată,

²³ Din carnetul unui critic, *Universul literar*, an XLIV, nr. 28, 8 iulie 1928, p. 453.

cu mine, un act de independență și s-o ia pe altă stradă, spre alt oraș, oriunde dincolo de liniile trase dinainte“. Pentru evitarea senzației plictiselii, întârzia orele deșteptării și apropia pe acelea ale culcării, „astfel încât, abia scăpat din lupta cu somnul din care am ieșit, mă apasă somnul în care trebuie să intru“.

Aici, ca și în însemnările precedente, îndoiala stă alături de încredere, hotărârea de șovăire, și articolul e construit, întâmplător ori cu voință, antitetic. G. Călinescu lasă impresia că e constrâns să-și refuleze lirismul, își triază melancolic hârtiile cu versuri „de demult“ și își ia rămas-bun, nu fără oarecare nostalgie, de la literatură: „S-a isprăvit... e de neînălțurat – sunt critic. Aristarc mi-a zis: – Ești critic! E într-adevăr o situație critică. Am vrut să comunic emoțiunea unei strofe lirice unui prieten poet, dar mi-a răspuns cu simpatie: – Cum? Mai scrii versuri? Ești critic! Într-adevăr sunt critic!“. Îndată, îndoiala față de utilitatea propriei activități era exprimată: critica nu-i aduce mulțumire, și visează să-și arunce haina aceasta banală și să înceapă un meșteșug, însă chemarea interioară și rațiunea îi cereau imperios să-și urmeze calea: „Să faci o casă, să bătătorești un drum, să îndrumezi o apă, să dărâmi și să sfredelești o stâncă, să cioplești și să închei o corabie sunt isprăvi de care nu voi fi vrednic niciodată. Voi urma însă de a pune vorbă lângă vorbă și foaie peste foaie, alcătuind acele fascicule simetrice și simpatice care formează conținutul bibliografiilor și-al cataloagelor de librărie, căci sunt critic... critic... critic. Chiar Aristarc mi-a zis: – Dumneata ești critic“. Era cu adevărat G. Călinescu critic, în accepția în care legăm astăzi noțiunea de numele său? Nu! Încă nu era.

6.2. *Gândirea*, 1927–1929

G. Călinescu și-a reînceput activitatea critică în coloanele revistei *Gândirea*. Colaborarea a fost intermitentă și relativ de scurtă durată. Din septembrie 1927 până la sfârșitul aceluiași an a publicat trei articole; alte șapte i-au fost reținute de redacție în 1928, ca în anul următor să-i apară, spre sfârșit, unul singur, cu care colaborarea s-a terminat. Din cele unsprezece articole, numai cinci pot fi socotite cronici literare. Denumirea era totuși

improprie²⁴, luând ca pretext o carte, criticul creionează profiluri de scriitori, năzuind spre tratare monografică.

Metoda călinesciană se relevă în pasiunea recumpunerii cu mijloace literare a universului literar al operei, în scoaterea la iveală, prin comparații, metafore și sugestie, a adâncimii, originalității și a valorii ei estetice. Foarte sigură este concentrarea substanței *Desenurilor tragice* ale Hortensiei Papadat-Bengescu, în imaginea fetei ce-și descoperă cu gravă uimire creșterea trupului, reluare pe planul prozei și la alte dimensiuni, adăugăm, a neliniștii erotice din *Sburătorul* ori *Călin, file din poveste*: „Manuela face din actul dezbrăcării un moment culpabil. Ea are felurite bucurii discrete care «o amuză»: să-și scoată ciorapii de mătase neagră, să-și privească în semiobscuritate bijuteriile scilpitoare, să-și onduleze părul, să simtă exalația ușoară și calduță a rufelor azvârlite pe scaune, să se plimbe în cămașă subțire cu tălpile goale pe podea, să se cuprindă pe sine însăși cu mâinile în căldura patului «simțind curba cărnii pe tot trupul, simțindu-și toate încheieturile, toate încovoierile la orice mișcare», să se contemple nudă în oglindă sau să se plimbe în ambianța lenevitoare a buduarului pe jumătate îmbrăcată, «ca un paj roz cu picioare negre, cu pieptănătura gata, strălucitoare de briliante»“. Pe contrastul aristocratism-mahalagism e parcurs *Bătrânul*, și, în genere, toate ideile de mai târziu aici se găsesc: „În idealul masculin al femeii putem vedea indicele gradului de cultură al unei societăți“; „...cu literatura d-nei P.B. [...] apare, într-un cuvânt, inexpressivitatea unei lumi de rase încrucișate, în care lipsa de legături cu pământul, instinctele atavice și o falsă modernitate occidentală se rezolvă într-un egoism crunt...“ etc., etc. Aluziile la Lovinescu sunt transparente: „Un critic“ a văzut în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, zice G. Călinescu citând: „o mare frescă a vieții noastre orășenești, unde toate straturile sociale sunt reprezentate“ și revolta lui izbucnește vehement:

²⁴ Din acestea, redacția a așezat două la rubrica: „Idei. Oameni și fapte“: Ionel Teodoreanu (*Gândirea*, an VIII, nr. 1, ianuarie 1928) și Lucian Blaga (an VIII, nr. 2, februarie 1928), iar trei la „Cronica literară“: Hortensia Papadat-Bengescu (an VII, nr. 11, noiembrie 1927), Emanoil Bucuța (an VIII, nr. 8-9, august-septembrie 1928) și Nichifor Crainic (an IX, nr. 11, noiembrie 1929).

„Marele talent al autoarei este de netăgăduit. Că ni se înfățișează însă icoana vieții noastre orașenești, aceasta nu. În mișunarea de eroi anonimi, cu suflet cupid și fără simțul mediului, noi nu ne recunoaștem“.

Metodic este străbătută și poezia lui Lucian Blaga, pe ideea bucolicului, a panteismului. Criticul face considerații asupra lui Pan, reține „o serie de clipe campestre“, abundant exemplificate cu citate, observă că „uneori bucolicul este împins la o ușoară turburare de pândă sexuală, în forme mimetice și corespondențe ale naturii“, și enumeră elementele clasice ale inspirației rustice prin alăturarea de bucolica virgiliană. Cu mijloace identice sugerează profunditatea poeziei blagiene: „Dacă d. Blaga ar fi rămas mai departe culcat în lanul de grâu, uimit de cutremurul cosmosului, am fi avut câteva exemplare din același fluier și nimic mai mult. Dar s-a prefăcut. O temere de taina pământească a morții, de toamnă și de uitare l-a făcut să adâncească un zbucium mai ascuns – vădit în cele dintâi două culegeri. Spiritualizări și stilizări minore, aureolări ale ființelor câmpenești, fenomene de lumină și angelic, izbucnind în pacea agrestă în care murise Pan, ne dau o derivație bizantină a vechiului panism, încă sălbatică și rurală, pe care am numit-o *bucolic creștin*“ (subl. aut.).

Nu mai puțin izbutită este metafora prin care cititorul e introdus în universul poeziei lui E. Bucuța: „Opera d-lui Emanoil Bucuța mi se înfățișează ca chilia semiîntunecată și prăfoasă a unui anticar de artă, în care cele mai neîmpăcate scule și mobile se împăciuiesc într-o armonie somptuoasă de culori și străluciri coclite. Podeaua de cărămizi roșii lustruite, tavanul de grinzi groase în lemn afumat, de care atârnă candelabre în fier bătut, candelieri ortodoxe de argint înverziti și felinare turcești de alamă ciuruită, mirosul de taftale și molii pulverizate, covoarele, șalurile, goblenurile, tronurile orientale, ulcelele ardelenesti și armuraria cea mai exotică risipită ca o floră de oțete pe un chilim veșted, din umbra căruia zâmbește cu lacrimi de aur o frumoasă madonă sieneză, dau încăperii un aer hibrid pentru minte și dulce pentru ochi“.

Fraza de mai sus începe cronică și ea sugerează totul. Criticul își invită cititorul să-l urmeze în încăpere, îi pune în față colecțiile „anticarului” și trece de la o vitrină la alta, străbătând tematic universul poetic. Ingenioasă, metoda are, în analiza poeziei, avantajele ei. Folosită în analiza romanului *Fuga lui Șefki*, devine inoperantă. Frazele curg aparent cu același firesc, dar totul se topește la o suflare mai puternică de vânt; lipsa de economie a mijloacelor scaldă considerațiile critice într-un lirism sufocant. Lirismul acesta, care, repetăm, nu este congenital, ci reprezintă, în căutarea călinesciană a unui drum personal în critică, un exces de literaturizare, amintește și aici de scrierile din tinerețe ale lui Eugen Lovinescu. Tehnica folosită de acesta în judecarea prozei lui Sadoveanu, prin evocarea ursitoarelor în jurul leagănului dezaprobată tardiv de G. Călinescu e reluată acum în *Ionel Teodoreanu*, cronică întreagă fiind un dialog între Ego și Alter-Ego. Întâiul dă frâu liber unei explozii de nemotivat entuziasm, al doilea contestează sceptic autorului orice merit:

„Ego. Vino, Alter-Ego, să te fac părtaș la entuziasmul cu care am citit minunata trilogie *La Medeleni*, a celui «mai reprezentativ, mai bogat, mai talentat prozator dintre tineri», ca să ne exprimăm cu vorbele criticului.

Alter-Ego. Și eu vin să caut în convorbirea cu tine o înviorare a minții mele, obosite de o lectură lungă și plictisitoare.

E. Despre ce este vorba?

A.-E. Despre minunata trilogie *La Medeleni* a celui «mai reprezentativ, mai bogat, mai talentat prozator dintre tineri», ca să mă exprim cu vorbele criticului” etc.

Nu se poate nega justetea multor observații emise de Ego și Alter-Ego. Supărătoare rămân digresiunile lirice ce împânzesc textul, dându-i aspectul unei compuneri hibride. Chiar evocarea atmosferei la *Lucian Blaga* și *Emanoil Bucuța* e făcută fără economie, aproape ca valoare în sine, departe încă de rolul sugestiv de mai târziu. Prozatorul mai mult decât poetul se manifestă delirant, iar digresiunile capătă asemenea proporții, încât se constituie în unități distincte de restul cronicii. Reprezentativă în acest sens este cronică despre *Darurile pământului*.

tului. Lăsăm la o parte orientarea generală a scrierii – ironizarea directorului *Gândirii*, nesesizată de contemporani – și reținem încercarea de a prinde nota interioară a volumului prin descrierea atmosferei exterioare în care se desfășoară lectura:

„Se întunecase ușor, iar pe geamul vagonului nu se mai vedea decât un fum des de nuanțe multiple și efemere. Dungi scânteietoare de tăciune învârtit în aer, ploi mărunte de cenușă vișinie se topeau în luminișuri de bălți opace sau se îngrămădeau în cirezi și vegetații de umbre mișcătoare. Miros de pulbere udă și răcori de prund năvăliră în compartimentul duhnitor a unsori încinse și a piei putrede. Un țărâit prelung de greieri învingea îndărătnic măcinatul trudnic al roților, mereu altul și mereu același, din lanuri a căror mireasmă de pai pârlit venea la răstimpuri pe fereastră“. Întâile două coloane ale cronicii de față, cu câteva adaosuri, vor alcătui primul capitol al romanului *Cartea nunții*; digresiunea din aceeași cronică despre mătușa Ghența, cea „cu masca miceniană“, va pătrunde în alt capitol al aceluiași roman. G. Călinescu își va fi dat cel dintâi seama de neajunsurile scrisului său; deprimarea mărturisită în articolele amintite și atât de rarele cronici literare scrise acum stau dovadă.

Trecerea anilor a arătat că din toate cronicile literare scrise de G. Călinescu în perioada cristalizării personalității sale, parțial, tocmai cele din *Gândirea* au rezistat demolației timpului. Înlăturând excrescențele parazitare, autorul le-a folosit fragmentar pe toate în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ceea ce nu se va întâmpla decât într-o mică măsură cu cronicile și articolele scrise, mulți ani, după încetarea colaborării la revistă. Aici trebuie căutat începutul maturizării critice călinesciene. În tot ce a scris în paginile ei, G. Călinescu a pus o grijă deosebită, vizibilă în compunerea frazei, în căutarea unui anume ritm, în armonizarea impresiilor disparate în imagini, în străduința de a le ridica pe o singură notă sufletească și de a le subordona unei structuri. Cronicile acestea constituiau pentru G. Călinescu, între anii 1927–1928, preocuparea fundamentală. Ele erau gândite îndelung, scrise și retranscrise atent. Ritmul în care apăreau, o dată la una sau la două luni, dădea putința autorului să mediteze mai mult și mai temeinic asupra scrisului său. Este iarăși posibil ca G. Călinescu,

urmărind implicit verificarea propriilor posibilități, să fi considerat această colaborare o repetiție generală înaintea începerii activității de cronicar literar. Examenul impus a fost trecut, constatăm astăzi, satisfăcător, cu toate că în sinea lui criticul mai avea îndoieli.

Așa s-ar putea explica, în parte, și faptul că G. Călinescu șovăie aproape un an, după părăsirea redacției *Gândirii*, să reînceapă cronica literară la săptămânalul *Viața literară*. Nu împrejurarea că, în anul școlar 1928–1929, a fost mutat cu catedra la Timișoara explică tăcerea. Pompiliu Constantinescu, titularul rubricii *Opere și autori*, nu mai colabora la *Viața literară* din noiembrie 1928; împreună cu Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Șoimaru, începuse pregătirea revistei *Kalende*, al cărui prim număr a apărut în decembrie 1928. După ce *Kalende* și-a încetat apariția, Pompiliu Constantinescu a trecut la săptămânalul *Vremea*, unde va semna cronica literară mai bine de un deceniu. Prin regularitatea cu care apăruse timp de trei ani, rubrica *Opere și autori* făcea parte integrantă din profilul *Vieții literare*, și I. Valerian va fi insistat pe lângă G. Călinescu să preia rubrica sub vechea titulatură. Persuasiunile acestuia l-au determinat pe G. Călinescu să scrie, de la sfârșitul lunii noiembrie 1928 până la mijlocul lunii ianuarie 1929, trei cronici²⁶. Apoi, mai bine de o jumătate de an nu publică decât articole pe teme diverse, sau continuă polemica cu *Kalende*. Între timp, poate din lipsa mijloacelor materiale, poate din lipsa colaboratorilor, ori și a uneia și a alteia, periodicitatea revistei lui I. Valerian a început să sufere. De la 30 martie 1929 până la 5 octombrie același an, din *Viața literară* au apărut doar șase numere. Cu această dată G. Călinescu reîncepe să scrie cronica literară și o va face până la începutul lunii decembrie, recenzând un număr de cincisprezece cărți.

Cu toate că în acest interval G. Călinescu nu mai scrie în general altceva, cronicile din *Viața literară* se așază, valoric, în urma cronicilor din *Gândirea*, deși sub raportul formei se deosebesc între ele. O cauză ar fi, pe lângă cea cunoscută: impresia că nu are

²⁶ Acestea sunt: Al. O. Teodoreanu – «Hronicul măscăriciului Vălătuc», *Viața literară* an III, nr. 92, 24 noiembrie 1928, p. 3; Damian Stănoiu – «Necazurile părintelui Ghedeon», *Idem*, nr. 99, 5 ianuarie 1929, p. 3; Pompiliu Constantinescu – «Opere și autori», *Idem*, nr. 100, 12 ianuarie 1929, p. 3.

încă un stil personal de muncă – ritmul sufocant al cronicii săptămânale. Pozitivă este definitivă renunțare la literaturizare. Cronicile nu mai au structură monografică, cronicarul se oprește asupra unei singure cărți, reluând tehnica structurală a recenziilor din *Sburătorul* și *sinteza*. Mai totdeauna, începe cu un comentariu sumar, unde este relevant, dacă e cazul, locul cărții discutate în producția anterioară a autorului. Adesea însă se fac considerațiuni teoretice asupra unei probleme sau a alteia, de estetică, după care urmează analiza propriu-zisă. Este reprodus exact subiectul (expunerea este concisă, proprietatea constituind acum calitatea principală a stilului călinescian), se indică temele generale, în cazul analizei poeziei, se izolează citate. Sub raportul volumului, citatele ocupă jumătate, uneori mai mult, din spațiul cronicii; citite astăzi, trebuie să recunoaștem siguranța cu care au fost alese.

6.3. *Vremea*, 1930

Din decembrie 1929, G. Călinescu părăsește *Viața literară*, dar nici nu îl mai atrage în mod deosebit critica literară. Îl munea mai de mult gândul să scoată o revistă personală. Din aprilie 1930 a început să colaboreze la *Vremea*, a cărei pagină literară era, atunci, redactată de Camil Baltazar. Subiectele abordate atestă aceleași variate preocupări. Scrie într-un rând despre romanul lui Gib I. Mihăiescu, *Brațul Andromedei*²⁷, în maniera știută din *Viața literară*, face portretul lui Aureliu Cornea²⁸, schițează un profil lui G. Bacovia²⁹ ș.a. Mai importante rămân eseu pe marginea volumului *Joc secund*, al poetului Ion Barbu³⁰, și îndeosebi articolele despre critică ce dovedesc permanenta înclinare spre teoretizarea diferitelor aspecte ale disciplinei.

Ne oprim asupra *Modurilor poetice*³¹, o meditație în jurul simbolismului. Seninătatea demonstrației rămâne știrbită de o surdă

²⁷ *Brațul Andromedei*, *Vremea*, an III, nr. 113, 15 mai 1930, p. 5.

²⁸ *Aureliu Cornea*, *Idem*, nr. 120, 3 iulie 1930, p. 5.

²⁹ *G. Bacovia*, *Idem*, nr. 134, 5 octombrie 1930, p. 5.

³⁰ *Sub zodia altei poezii*, I, *Idem*, nr. 118, 19 iunie 1930; II, *Idem*, nr. 119, 26 iunie 1930.

³¹ *Idem*, nr. 130, 11 septembrie 1930, p. 3–4.

revoltă și împotrivire față de părerile altora, ale lui Eugen Lovinescu în primul rând, din care aduce și citate, fără a-i aminti numele. Pretextul discuției l-a constituit întrebarea: *este poezia lui G. Bacovia muzicală?*, de părere fiind că simbolismul, constituind „un pas către poezia muzicală, nu se confundă cu ea, că vechile clasificări sunt azi prea largi și că pentru cine dorește o înțelegere mai strânsă a tehnicei poetice se impun distincții noi, bazate pe un examen al structurii poemului în genere“. Criticul pune în fața cititorului câteva „moduri poetice“, subliniind posibilitatea coexistenței lor în proporții deosebite în cadrul aceluiași poem. Toate exemplele sunt scoase din lecturi, și articolul conține în stare embrionară metoda pe care G. Călinescu o va folosi de regulă în viitoarele sale studii estetice. Modul poetic arhaic este acela al poeziei academice, unde „emoțiile se tratează în forma lor convențională, adică în *noțiunea* (subl. aut.) lor“. Alte două au fost aduse de simbolism: modul simbolic care „absoarbe tot conținutul poemei, iar cheia noțională dispare“, și modul ingenuu, constând „în relatarea nudă a sentimentelor, fără alt scop decât de a se îmbăta de ele și a le fixa“. Mai deplin se realizează poezia stărilor muzicale în modul inconștient sau himeric, unde poemul „se confundă cu verbul“ (ideea e luată din Victor Hugo, *n.n.*), sugerând un complex de stări fără nume, absurde.

Fine intuiții străbat micul eseu *Între portret și anecdotă*³², rod al reflecțiilor pe marginea modalității întocmirii unei monografii a artistului. Textul, cu aluzii la „combinația de anecdotă“, indică parcurgerea de curând a lui Sainte-Beuve. În ce măsură elementul omenesc intră „în determinarea configurației spirituale a scriitorului?“ se întreabă G. Călinescu, precizând îndată: „Preocuparea aceasta a găsit, ce-i dreptul, în mine și colaborarea temperamentului, dar cred că ea se poate dezbate și principial“. Înainte de toate, răspundea el, în operă poți descoperi omul, deoarece literatura este „o veșnică mirare în fața multiplicității și impenetrabilității sufletului“. Este legitimă atunci curiozitatea cercetătorului, „cu cât arta este de esență mai tare“, de a descoperi și studia „tainicile împletituri din fibre între omul impersonal și cel istoric“. Cu o condiție: „Trebuie criticului o mare finețe, o mare

³² *Vremea*, an III, nr. 110, 17 aprilie 1930, p. 6.

intuire a sufletelor, pentru a ști ce din operă are acorduri reale cu viața și ce anume caracterizează personalitatea omenească a scriitorului“.

Alt izvor de informație ispititor, dar mai primejdios, este anecdota. Piedicile ridicate de utilizarea ei sunt de ordin moral – anecdota trăită conținând „o umbră de bârfeală“, iar în ordinea eficacității, „e un instrument portretistic slab“. Singura cale fructuoasă rămâne „intuirea în adâncime a omului și expunerea rezultatelor pe un plan cu totul ideal“. Altfel zis, și portretistul și memorialistul trebuie să fie artiști: „Fiindcă numai arta poate fi iertarea cui nu are tăria să-și aștepte moartea pentru a arunca în public judecata sa lăuntrică asupra lumii în care a trăit“.

7. „...Mi se părea că aripi eterice se clatină în aer...“

7.1. Apropierea de ideologia *Gândirii*

Vizibilă în gândirea călinesciană a anilor de formație, este, la un moment dat, apropierea de grupul gândirist, orientare ce cunoaște maximum de dezvoltare în perioada colaborării la *Gândirea* și se întrerupe brusc spre începutul anului 1930. Apropierea a fost probabil favorizată și de anumite momente de criză sufletească prin care a trecut tânărul G. Călinescu în acești ani. În încercările neistovite, de a-și găsi un drum care să fie numai al lui, el a putut nutri o clipă iluzia că ar putea prin revelație surprinde sensul ascuns al lumii. Însă, de altă parte, *Gândirea* adăpostea, chiar în această perioadă, condeie serioase, din afara a ceea ce s-a numit gândirism.

Contemporanii au avut impresia că apelul temporar la mistică s-ar datora exclusiv colaborării la *Gândirea*: „Prin trecerea sa la *Gândirea*, scria, de pildă, Mihai Sebastian¹, rezumând opinii mai larg împărtășite, G. Călinescu se convertise. Devenea mistic. Vedeă îngeri, îngeri care plăteau cu bani peșin, dar care prin aceasta

¹ Răspuns unui fost critic, *România literară*, an II, nr. 75, 22 iulie 1933, p. 4.

nu-și pierdeau calitatea celestă...". Însă lucrurile nu stau așa. Mistica lui G. Călinescu era de cu totul altă natură, păgână sau pur teoretică; el vedea întrânsa o formă de intuire a misterului universal și intern și de încercare de a găsi mijloacele prin care să-l releve.

În primăvara anului 1927, în *sinteza*, parcugând poezia lui Eminescu și Arghezi, criticul analiza, am văzut², „eterata spiritualitate” la Eminescu și „fiorul presimțirii mistice la Arghezi”. Cum în aceeași perioadă trebuie pusă redactarea articolului despre Benvenuto Cellini³, articol axat pe ideea finalității divine a destinului uman.

Prin excelență, scria G. Călinescu, Cellini este un predestinat, „un benvenuto”, și nu „un simplu moment dintr-o serie istorică, în legătură de necesitate cu restul universului, ci însuși universul este un prilej, iar uneori o piedică pentru promovarea personalității sale, simbol al unei obscure finalități divine”. Fiecare om deci are un destin care e numai al lui, și Cellini, predestinat fiind, existența lui va semnifica revelarea unei forțe în luptă cu principiul răului, fie că răul ia întruparea unui scorpion, fie că se numește dulcele Cosimo de Medici, artistul însuși fiind încredințat de rostul său providențial. G. Călinescu își însușește unghiul de vedere al lui Cellini, dar cu o reținere fundamentală care disociază absolut divinul de terestru: Cellini, spune el, „a fost lipsit de umanitate în viață și în artă. Nici un fior omenesc nu tremură în musculatura decorativă și rațională a Perseului, nici un gând terestru nu aprinde ochii de bronz opac. Iar amurgul ne oferă uneori spectacolul crud al unei meduze însângerate”.

Nu poate fi luată în considerație nici ipoteza că apropierea de *Gândirea* s-ar datora existenței în paginile revistei a unui mediu favorabil problematicei abordate, căci starea lui Călinescu era funciar alta decât ortodoxismul gândirist, despre mistică, de altfel, criticul ar fi putut scrie oriunde, după cum și scrisese de fapt. Chiar colaboratorii statornici ai *Gândirii* puteau fi întâlniți în multe periodice ale vremii, după cum iarăși nu e deloc curios că, dintre articolele publicate în *Gândirea*, doar unul singur e consacrat integral misticii. Faza gândiristă a lui Călinescu are cu totul alte dimensiuni:

² V. *sinteza* nr. 2, mai 1927, p. 3 și nr. 3-4, iunie-iulie 1927, p. 2-3.

³ Benvenuto Cellini, *Roma*, an VII, nr. 2, aprilie-iunie 1927, p. 21-23.

în realitate, între predispozițiile sale sufletești existau puncte de tangență cu un anumit tip de mistică*.

Problemele mistice le dezbate G. Călinescu în *Gândirea* în două rânduri, la distanță de o jumătate de an, mai întâi în paragraful final al confesiunii *Ascensiune*⁴. Artă, spunea atunci G. Călinescu, este revelație; inspirația adâncă, afirmă el în continuare, suprapunându-se sentimentului religios, este de aceeași natură. Ori de câte ori s-a aflat în fața unei adânci inspirații, a găsit-o de această natură, că se trăgea, cu alte cuvinte, „din umilință față de non-eu“. Și se justifica: „Dacă nu pot avea această intuire a deplinei abandonări a spiritului creator în existență, dacă nu pot înlătura orgoliul, încrederea în sine, luciditatea, eu nu am despre artă decât o înțelegere empirică“ etc. Ideile călinesciene sunt locuri comune ale esteticii și nu e greu de desprins din această frază ideea directoare: arta determină în individ o stare sufletească favorabilă contemplației. Altfel spus, poetului, creatorului în genere, în năzuința de a surprinde sensul ascuns al lumii, i s-ar dezvălui mai mult sau mai puțin adânc o parte din sensul ei „religios“, arta având cu religia drept punct comun contemplarea misterului. Asupra virtuților miraculosului creștin și echivalențelor lui cu miraculosul artistic atrăsese atenția Chateaubriand încă de la începutul veacului anterior. Mari poeți romantici – Hugo, Lamartine – fac din sentimentul religios una din teme lirice de rezonanță sufletească. Literatura modernă de la Novalis la Baudelaire și Dostoievski a fructificat aceeași temă.

Idei identice până la un punct dezvoltă și eseul *De apparitione angelorum*⁵.

Ce se bagă de seamă îndată este un anume aer ermetic, aruncat artificial peste întreaga construcție. Eseul începe cu descrierea unei păduri toamna, și pasajul, cu modificările stilistice de rigoare, a intrat în primul capitol din *Cartea nuntii*: „Mergeam pe fund de lacuri, călcând cu piciorul în rugina putregaiurilor, cu ochii spre unda de sus a

* În anii liceului, G. Călinescu a trăit, afirmă însuși, „zguduire mistică“ în timpul ședințelor de spiritism improvizate de cărturăreasa Charlotta, o cunoscută a familiei!

⁴ *Ascensiune*, loc. cit.

⁵ *De apparitione angelorum*, *Gândirea*, an VIII, nr. 12, decembrie 1928, p. 471–475.

cerului, pe care pluteau câteva păsări cu aripi încete și albe de vis. Și frunzele se învârtteau în cercuri largi prin zone de apă și se trăgeau prin inima desigurilor în lente și îndelungi marea. Priveliștea oferă contemporanului materialul trebuincios adâncirii unei distincții fundamentale: de o parte lumea lui Lucifer, sub atingerea căruia totul se mortifică, de alta lumina incendiatoare a aripilor de înger, a căror fulgurație a trezit pădurea din amorie. Prin revers, tulburarea liniilor trezește în suflet sentimente de neliniște și așteptare. Atunci, peisajul, eliberat, a început să se rotească, iar eseu trece în literatură curată, ca în *Sărmanul Dionis*. Șesurile fără sfârșit apăreau ochiului arse de soare și, pierdute în depărtări, păreau că se unesc cu cerul; copacii veneau în goană și lunecau în urmă, dispărând; uneori, câmpiile rămâneau multă vreme „într-o singurătate ascetică de ierburi scurte, roșcate“, ca apoi imaginea lutoasă să fie risipită de țâșnirea tufelor fumurii; alteori, câmpurile „se surpau ca pâlniile spre mijloc, tumefiindu-se pe margini“, și privitorul simte cum se coboară între ziduri înalte de stâncă și i se răpește imaginea cerului. Se observă ușor că viziunea aceasta nu este în realitate decât metafora „mistică“ a descrierii unui peisaj din tren, ce a fost introdus ulterior de asemenea în *Cartea nunții*.

Dacă eseu va apăsa asupra echivalențelor de miracole, aceasta e pentru că arta însăși e asimilabilă în termeni metaforici unui veritabil miracol; peisajul ce s-a rotit în juru-i a fost un vis plin de înțeles“, și tâlcul e deslușit așa: „Pentru ca lumea să nu se strângă în jurul nostru ca un zid de stânci, sure, înalte până la cer“, omul trebuie să-i deducă esența din însuși spiritul lui, deoarece înțeleasă în acest chip, ca „nevoia de miracol“, ea este o „reacțiune împotriva monotoniei și goliciunii naturii“ etc., etc.

7.2. Conflictul cu revista *Kalende*

Eseul fusese scris și predat *Gândirii*, când G. Călinescu intervine salutând public *Manifestul Crinului alb*⁶, apoi după o

⁶ „Crinul alb“ și „laurul negru“, *Viața literară*, an III, nr. 92, 3 noiembrie 1928, p. 1.

săptămână, în alt articol⁷, criticul explică rădăcinile și legitimările ortodoxismului gândirist. Articolul pare să-i fi fost inspirat de eseu lui P. Marc-Balș – viitorul Petre Pandrea, unul din părinții „Crinului alb” –, eseu intitulat *Spiritul critic în mistica statului istoric*, „remarcabil, zice G. Călinescu, prin temeinicia gândirii și ardența franciscană a stilului” – apărut cu puțină vreme înainte de *Gândirea*.

Junimea și gândirismul sunt puse față în față. Recunoscându-i inițial marea importanță corectivă, criticismul junimist, continuat și extins, ar fi devenit pe parcurs, constată G. Călinescu, negativ, deoarece Junimea judeca „umilele noastre începuturi” prin prisma abstracției unei culturi desăvârșite, în vreme ce cultura națională era apreciată după gradul de apropiere față de prototipul de cultură universal. Spiritul Junimii, era de părere G. Călinescu, ar fi fost „eminamente expectativ”, el caracterizând în genere intelectualitatea moldavă. G. Călinescu lansa ideea că mișcarea gândiristă s-a afirmat ca „o revanșă”, fie și „prin aventură”, a „spiritului constructiv” al Valahiei, împotriva spiritului negativ junimist și a „contemplativității moldave”.

Punerea teoretică a problemei într-acest chip putea conveni gândiriștilor, mai cu seamă că G. Călinescu arunca aceleași săgeți și împotriva sincronismului, a cărui esență, adăuga, nu s-ar deosebi de junimism, „căci sincronismul cade într-o cultură-tip abstractă, internațională, deși relativă, și cu ea judecă producția locală. Rezerva prudentă, răceala judiciară a lui Maiorescu se transformă la d. Lovinescu, spune acum criticul, într-o spaimă de a fi îndărătul pasului lumii, într-o năzuință către Occident. Junimismul și sincronismul sunt occidentaliste, abstrăgându-se fenomenul românesc și n-au bucuria creației organice...”. Raționamentul explică într-o anume măsură natura rezervei călinesciene față de sincronism.

Concluzia? O paralelă între junimism-sincronism de o parte și gândirism de alta situează față în față occidentalismul cu autohtonismul, rezerva critică și „credința principală”, spiritul comtemplativ cu „bucuria monumentalului”, toate trăsăturile

⁷ *Faza monumentalului, Viața literară*, an III, nr. 93, 10 noiembrie 1928, p. 1, 2.

gândirismului fiind situate de critic în continuitatea semănătoristă. De sub haina demonstrației, oricând cu puțință de contrazis fundamental, se iveau totuși semnele unei idei deloc banale și care se depărta și de gândirismul ortodox: junimismului și sincronismului le era opusă o cultură întemeiată pe ideea de tradiție și vechime.

În acest punct al evoluției sale ideologice izbucnește polemica cu revista *Kalende*. Cel care a declanșat-o a fost G. Călinescu⁸. Inițial abia enunțate și nu într-un totuși elaborate, ideile călinesciene se clarifică în timpul discuției.

Primul număr al elegantei reviste lunare *Kalende*, apărut sub conducerea a patru tineri critici: Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Șoimaru, se deschidea cu un virulent *Cuvânt-înainte*⁹ antigândirist, prin care își preciza foarte net pozițiile: „Zodia severă sub care apărem este intelectualismul. Dușmanul nostru este indefinitul și setea cea mai mare este a ști. Soluțiile mistice ori numai ale credinței reprezintă o lene a cugetării, oferă certitudini nemuncite, care repugnă dramatismului nostru spiritual“.

Imediat, în *Lucifer*¹⁰, G. Călinescu își invită „prieteni“ de la *Kalende* la o discuție „organizată“ cu scopul delimitării mai precise a zonei cognoscive a celor două câmpuri: intelectualism și mistică. „Mistica“, spune el, depășind cadrele propriu-zis gândiriste și intrând în sfera principiilor și abstracțiilor, înseamnă „căutare“, „nemulțumire a spiritului“, mistica și credința excluzând o eventuală identitate de principii, aceasta din urmă putând a fi „numai renunțare și supunere la dogmă“. Aducând în sprijin teoria bergsoniană a cunoașterii, care ridică înefabilul și indefinitul la o valoare cognoscibilă „mai mare decât luciditatea rațională“, criticul emite supoziția că rațiunea, ca mod de cunoaștere, repudiind insondabilul și înefabilul, înseamnă circumscriere, „tăietură în realitate“, în vreme ce mistica țintește, în formele proprii, „tocmai

⁸ Polemica dintre G. Călinescu și *Kalende* reprezintă un aspect al disputelor în jurul misticii și ortodoxismului, desfășurate în acești ani, la care iau parte: Mihai Ralea (*Viața românească*), Mircea Eliade (*Cuvântul*), căruii îi răspund Șerban Cioculescu (*Viața literară*), Camil Petrescu (*Universul literar*) etc., etc.

⁹ *Cuvânt-înainte*, *Kalende*, an I, nr. 1, noiembrie 1928.

¹⁰ *Lucifer*, *Viața literară*, an III, nr. 90, 1 decembrie 1928, p. 1-2.

cunoașterea indefinitului, insondabilului și ideea de cunoaștere nu este obligatoriu legată de luciditate, limitare, definire etc.*.

Opoziția stabilită în acești termeni între raționalism și mistică marchează abaterea voită a discuției de la subiect: G. Călinescu substituia raționalismul intelectualismului, pe care *Kalende* l-ar fi întrebuintat impropriu. Pe bună dreptate, *Kalende* remarcă, în replică, simplificarea procesului de cugetare în articolul *Lucifer*. Intervenția lui Vladimir Streinu¹¹ – care în paginile revistei va fi mereu prezent în duelul declanșat – subliniază incompatibilitatea celor două noțiuni: intelectualismul, pe lângă „aproximații” raționaliste, încorporează în nuanța sa stările „de absolută conștiință”.

Foarte limpede se oglindesc în *Numărătorii de stele*¹² elementele duale ale gândirii călinesciene. Tonul e mereu polemic, dar nu nuanțele stilistice ne interesează în primul rând. Răspunzând lui Vladimir Streinu, G. Călinescu își ducea mai departe raționamentul început de *Lucifer*.

Aspirațiile sale interioare nu se suprapun, nu se identifică de fapt cu ortodoxismul gândirist și, în orice caz, aceasta nu era câtuși de puțin una din forțele capabile să-și pună potențele în slujba creației.

Tocmai aceasta îi va reproșa *Kalende*. Interesant rămâne faptul că în chiar finalul articolului menționat apare îndoiala – încă nu direct formulată, dar suficientă pentru a delimita, acum potențial, ulterior în termeni definitivi, gândirea lui Călinescu de „gândirism”: „Sunt și unii care văd în ortodoxism o anume decorație bizantină și numele lui Iisus Hristos, spune criticul. Cei mai mulți sunt însă agitați de năzuința monumentalului de care am vorbit odată și de credința în misiunea ce revine generației actuale. Primejdia ortodoxismului stă tocmai în sterilitatea posibilă a mysticilor noștri”.

* Nu e greu de intuit, fără a intra în amănunte, că astfel înțeleasă mistica este privită ca o modalitate de cunoaștere a universului și, în raționamentul său, G. Călinescu se situează în mare măsură pe același teren cu al gândirii lui Blaga. Definirea raționamentului în termenii de mai sus amintește desfășurarea mecanismului „cunoașterii paradisiace”, în timp ce atracția spre absolut a mysticii redă în esență concluziile la care ajunge Lucian Blaga în „cunoașterea luciferică”.

¹¹ *Revista faptelor literare, Kalende*, an I, nr. 2, decembrie 1928, p. 36 și următoarele.

¹² *Numărătorii de stele, Viața literară*, an IV, nr. 99, 5 ianuarie 1929, p. 1-2.

În același număr al *Vieții literare*, G. Călinescu aduce în sprijinul demonstrației generale și cronica literară¹³ în care analizează cartea lui Damian Stănoiu, *Necazurile părintelui Ghedeon*, apropiind-o, ca atmosferă, de *I fioretti* a lui Francesco d'Assisi. Ultima intervenție a lui Vladimir Streinu¹⁴ argumentează iar specificul și esența intelectualismului, G. Călinescu ripostează violent¹⁵ și, folosind prilejul pentru a părăsi reședința apărută până în acel moment, dă mostre de stil din Pompiliu Constantinescu și Vladimir Streinu. Cu aceasta itinerariul său în teritoriul mistic și gândirismului ia sfârșit.

7.3. Antigândirismul călinescian

În cuprinsul anului 1929 nu mai scrie nimic despre mistică și, exceptând cronica la volumul lui Nichifor Crainic, nu mai colaborează la *Gândirea*. Drept cauză a tăcerii nu poate fi invocată numai detașarea în acel an școlar la Timișoara. Ea a fost determinată de alte motive. Să așezăm între acestea și reexaminarea generală a propriei gândiri. Peste aproximativ un an se delimitează de *Gândirea*, excluzându-se din cercul de participanți ai mișcării.

Articolul la care mă refer, intitulat *Literatura ortodoxă*¹⁶, conturează o fază de tranziție, în care G. Călinescu privește cu evidentă rezervă așa-zisa literatură ortodoxă.

Alt ton adoptă eseul, semnificativ intitulat – prin opoziție netă cu celălalt – *De disaritione angelorum*¹⁷, publicat în toamna aceluiași an în *Capricorn*. Antigândirismul călinescian este acum foarte bine conturat, și violența cu care trece în revistă gruparea gândiristă scoate la iveală o omenească iritare față de atracția ce-l furase. De la început el separă mistica de ortodoxism: „Dacă am ataca direcția mistică, sau mai bine zis ortodoxă a *Gândirii*, am dovedi o inconsecvență prea de tot grabnică în atitudinea noastră“, ci o examinare a producțiilor

¹³ D. Stănoiu, «Necazurile părintelui Ghedeon» (*Opere și autori*), *Viața literară*, an IV, nr. 99, 5 ianuarie 1929, p. 3.

¹⁴ *Misticii noștri*, *Kalende*, nr. 3–4, ianuarie-februarie 1929, p. 107–110.

¹⁵ *Dispută nerodnică*, *Viața literară*, an III, nr. 106, 30 martie – 13 aprilie 1929, p. 122.

¹⁶ *Literatura ortodoxă*, *Vremea*, an III, nr. 108, 3 aprilie 1930, p. 5.

¹⁷ *De disaritione angelorum*, I, *Capricorn*, nr. 1, noiembrie 1930, p. 1–3, II, *Capricorn*, nr. 2, decembrie 1930, p. 1–3.

artistice ale mișcării din unghi estetic. Reluându-și ideile din articolul publicat în *Vremea*, G. Călinescu întreprinde un lung bilanț, cu evidente ironii, al liricii poetilor gândiriști și al desenelor lui Demian. În esență, textul primei părți a eseului a fost păstrat în *Istoria literaturii române*, ceea ce arată temeinicia examenului critic.

A doua parte din *De disparitione angelorum* examinează rezistența estetică a grupării. Începând cu directorul *Gândirii*, fiecare din cei citați e amănunțit caracterizat, reliefându-se, prin epitete și metafore – extinzând proporțiile în unele cazuri –, puținele însușiri ale omului și lipsa de valoare a scriitorului, ca întregul sarcasm să se întoarcă asupra lui Const. D. Ionescu, care începuse să scrie cronica literară la *Gândirea*. Tot acum, G. Călinescu dezvăluie că în cronica scrisă la *Darurile pământului* s-a străduit să arate, „în definiții vagi și în fond osânditoare“, că N. Crainic n-are talent și sfârșea parodic: „Nu pot decât să felicit pe d. Nichifor Crainic că a găsit așa de repede ce-i trebuia, adică o oglindă ștrâmbă care să-l îndrepte“. Legăturile cu *Gândirea* erau pentru totdeauna rupte.

Critica revistei *Gândirea* și a lui Nichifor Crainic au continuat și în anul următor, cel care le-a provocat fiind tot G. Călinescu. În vara anului 1931, în *Viața românească*, la rubrica „Miscellanea“¹⁸, au apărut trei note semnate de critic: una, *Câți îngeri sunt în cer*, vizându-l pe poetul V. Voiculescu, și două: *Nufărul negru sau micul chip îngeresc* și *Tandaler predicator* împotriva lui N. Crainic. Ele vizau omul privit în activitatea sa publică, pus în antiteza clasică dintre vorbe și fapte. Acestea două sunt, literar vorbind, și superior realizate. În cea dintâi filipică, perioada e lungă asemenea unei litanii și amplexarea ei taie răsuflarea. G. Călinescu ia ideile și cuvintele celui apostrofat, le așază în ghilimele, le mărește și le repetă obsedant până la epuizare. Procedul e lovinescian, dar efortarea de a pune impuritățile și materia degradantă laolaltă cu elementele spiritualității: „schimnic emaciat, slinos de palori ca o lumânare“, veșmintele în putrefacție, „miros a cuminecătură și a brad de coșciug“ ș.a. duce gândul la Tudor Arghezi, căruia constant în deceniul al patrulea, în polemicile purtate cu opozanții cărților sale, G. Călinescu îi va urma procedeele.

¹⁸ *Viața românească*, nr. 7-8, iulie-august 1931, p. 190-195.

Pamfletul la adresa lui Crainic e alcătuit din trei momente. Întâiul rezumă problematica articolelor publicate în primăvara aceluia an în *Universul*: „Cine citește articolele d-lui Nichifor Crainic din *Universul* despre munca monahală și rugăciune și despre atâtea probleme duhovnicești, cine-l vede predicând mizeria pentru corpul didactic pe care îl visează, pesemne, ca un fel de nou ordin franciscan al sărăciei și învățându-ne să ne lepădăm de lume pentru ca printr-o asceză, asemeni sfinților părinți ai bisericii, să ne ridicăm la «convorbirea cu Dumnezeu», la «unicul chip îngeresc», ce este «ca o anticipare pământească a vieții de dincolo de mormânt»; cine, în sfârșit, l-a urmărit cum în articolele sale literare caută să descopere în fiecare scriitor român o treaptă îngerească și să facă, de pildă, din Nicolae Bălcescu «un profet cu vorbe de jar», un contemporan sufletesc cu cei care au primit în creștet virgula de văpaie a cincizecimii cu Sfântul Pavel (toate acestea într-un stil seminarist puțind încă a refectoriu și cu o tendință fanatică de a transforma *Istoria literaturii române* într-un fel de *Viețile sfinților*), e pornit să-și facă despre chipul lumesc și duhovnicesc al d-lui Nichifor Crainic o icoană cu totul greșită“. Această imagine impură o înfățișează cititorului într-o nouă perioadă, ca apoi să pună, față în față cu ea, chipul lumesc al directorului *Gândirii*, realizat prin alte trei imagini descendente.

Omul – și reproducem ipostazele numai spre a pune sub ochiul cititorului paleta călinesciană muiată în culoare și sarcasm – are asemănare cu unul din cei trei magi ce aduc daruri pruncului Iisus, care, așa cum e pictat de Dürer, „pare un exponent al țării somalilor sau al Congoului“. Cu toată ironia, metafora păstrează prin ea însăși atributele spiritualității și atunci imediat o coboară cu câteva trepte, încadrând-o în peisajul autohton: „Departate de a fi descărnate de posturi“, Nichifor Crainic are trupul „consolidat al unui popă de țară...“. Pentru că și aceste imagini „duc prea mult gândul către cer“, G. Călinescu coboară la imaginea de tot terestră a unui șef de taraf, „rotofei și negru ca un ceaun întors, scund și rubicond“, care, pe un drum de țară, împreună cu alți doi tovarăși desculți și oacheși „ridică către cer ochii pe jumătate închiși de simțăminte aproape mistice și pătați la margine cu alb și cânta...“ ca să termine cu răul „greu de vindecă“, adus de Nichifor Crainic preoțimii

noastre: „a trezit anume o ambiție de reclamă și de paradă religioasă“.

În *Tandaler predictor*, G. Călinescu își invită cititorul să-l însoțească la slujba religioasă de „la biserica Curtea-Veche, cu hramul sf. Anton“, unde Nichifor Crainic a ținut o predică. Imaginea acestuia citind „niscai foi scrise“, „încet, fără convingere și elocvență“, în mijlocul unei biserici aproape goale, se ține minte.

Următorul număr al aceleiași reviste și la aceeași rubrică aduce nota lui G. Călinescu, *Despre preacuviosul mucenic, întocmai ca apostolii, Nichifor*¹⁹. Ironia e și mai vizibilă, pasta sarcasmului și mai groasă. Temător ca nu cumva „înverșunarea“ împotriva lui Nichifor Crainic să fie luată drept „efect al necredinței, o lucrare a diavolului și a Anticristului, în sufletele noastre năpădite de scaieți“, pamfletarul se grăbește a afirma „cu toată umilinta creștină“ că nu e împietrit de păgânitate. E înfricoșat doar de un gând: „d. Nichifor Crainic, prin arătările sale prefăcute, onctuoase și pline de ispite lumesti, să nu fie însuși Necuratul“, venit, cum se întâmplă adesea, în „chipul umbrei lui Isus sau a apostolilor săi, să zdruncine și mai vartos sufletele noastre prin vorbele sale viclene și acoperite“. De aceea, va continua și de acum încolo să pună sub semnul îndoielii cuvântul celui în cauză, „până ce, prin semne sigure, Duhul Sfânt nu se va vesti în lucrările sale“. Și enumeră, ca într-un vechi pomelnic, acele semne sigure:

„Când dară d. Nichifor Crainic se va întinde în pat înroșit de fier, și cărnile sale grase topi-se-vor cu sfârâit, și va zâmbi de fericiri asemeni sfântului mucenic Eulampie, compunând versuri întru slava domnului;

când mestecând vin, undelemn și oțet laolaltă într-un burduf, le va turna pe rând neîmpreunate și va arunca stânci mari în văzduh asemeni sfântului ierarh Averchie;

când insul său brun se va acoperi de zăpezi strălucitoare asemeni trupului sfintei mucenițe Eulalia;

când același trup...“ etc., etc., enumerarea continuând în același ritm și stil.

Atacurile acestea se includ într-o mai amplă campanie dusă contra *Gândirii*, în general, și a lui Nichifor Crainic, îndeosebi,

¹⁹ *Viața românească*, nr. 9-10, septembrie-octombrie 1931, p. 406-409.

de *Viața românească* și de *Adevărul literar și artistic*, la care au luat parte Tudor Vianu²⁰, Liviu Rebreanu²¹, M. Sevastos²² etc. Cum era și de așteptat, Nichifor Crainic a reacționat, și peste puțină vreme G. Călinescu ridică, în *Critica și justiția sau polemica cu pistoale*²³, problema mai generală a libertății criticii și a libertății opiniei.

„Luând cunoștință de câteva articole prin care atac direcțiunea critică a *Gândirii în efectele ei estetice* (subl. aut.), cel ce se crede direct atins numește asta în convorbirile particulare – pe câte aud – ingratitudine, inconstanță, spirit diabolic, iar alții numai accidental citați pentru o anume latură a operei lor se întreabă mirați: «Nu înțeleg ce are cu mine? Nu i-am făcut nici un rău!»“, G. Călinescu explica acum cititorului că, în lumea literelor, spiritul critic nu trebuie confundat cu răzbunarea. Discuția și libera exprimare a opiniei critice constituie „chiar rațiunea de a fi a scrisului“, iar polemica, păstrată la nivel intelectual, „este o onoare și pentru agresor, și pentru cel atacat“; deci atacul împotriva *Gândirii* nu este ingratitudine, ci *critică*“ (subl. aut.). Și comentând apelarea directorului *Gândirii* la justiție ironiza: „De acum înainte nu mai putem scrie că d. Crainic este un poet mediocru, fiindcă d. Crainic ca un haiduc de codru ne aține calea cu pistoale sau ne dă pe mâna poliției, iar de vom îndrăzni să ne îndoim că are muguri de aripi la subsori [...] e în stare să pună putere pe urmele noastre...“.

8. Visez „...o mereu iminentă revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă...”

În tot cursul anilor 1929 și 1930, G. Călinescu a visat nostalgic să aibă o revistă personală: a vorbit cu melancolie de *sinteza*, revista la care sperase să joace rolul de conducător, a desenat portretul lui

²⁰ T. Vianu, *Nu pentru d. Nichifor Crainic, ci pentru cititori*, *Viața românească*, nr. 11–12, noiembrie-decembrie 1931, p. 195–197.

²¹ Liviu Rebreanu, *Cine-i Nichifor Crainic?*, *Adevărul literar și artistic*, nr. 539, 5 aprilie 1931, p. 8.

²² M. Sevastos, *Tot despre Nichifor Crainic*, *Adevărul literar și artistic*, nr. 540, 12 aprilie 1931, p. 12.

²³ *Adevărul literar și artistic*, nr. 574, 6 decembrie 1931, p. 1.

Aureliu Cornea, căruia îi sprijinise debutul ș.a. Dorința era justificată pe un plan superior. Criticul „de profesie“ *trebuie* (subl. n.) să aibă o revistă proprie spre a avea puțința mișcării nestingherite în câmpul literaturii, dar mai cu seamă pentru a da mai multă atenție manuscriselor începătorilor, pe care ar fi vrut să le publice și să le comenteze într-o pagină de „experiențe“. La data formulării, ideea aceasta, ca și elogiul făcut talentului necunoscut erau cu totul noi¹: „Primesc adesea manuscrise de începători fie pentru a le citi și a-mi da puțină mea părere, fie pentru a le publica într-o mereu iminentă revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă. Este o îndeletnicire dintre cele mai melancolice. Ți se trimite fum, abur inconsistent de nour, goana nestatornică a visului, și n-ai uneori puțința să dai un cer de protecție acestei nebuloze... Sunt încă de părere că o pagină de revistă consacrată comentariilor și publicității cu titlul de experiență a producțiilor ar avea o înaltă utilitate. Ar fi o cultivare lentă, cu înlăturarea febrei, a talentelor, o îndepărtare blândă de la o activitate nerodnică, fără amărăciune și ură și fără pierderea pasiunii literare“.

Din toamna anului 1929 G. Călinescu a primit responsabilitatea „poștei redacției“ la *Viața literară*². De câteva ori semnează niște „comentarii redacționale“, unde analizează încercările literare trimise și reține, când e cazul, versuri edificatoare. Într-un rând³, îi reproduce o strofă lui M. Beniuc, precizând că acesta nu mai e propriu-zis un debutant; altă dată⁴, îl remarcă pe Miron Radu [Paraschivescu] ș.a. Până după al doilea mare război și, sporadic, în anii din urmă și în paginile *Contemporanului*, G. Călinescu a redactat poșta redacției sau a răspuns celor ce-i trimiteau versuri acasă. Este aici, indiscutabil, pentru anii de care ne ocupăm, o formă de vanitate, o dorință, cel puțin inițial, de a se face cunoscut, de a-și asuma asupra debutanților

¹ G. Călinescu, *Critica visului*, *Vremea*, an III, nr. 111, 1 mai 1930, p. 4.

² „Vom deschide ca întotdeauna cu generozitate – spunea o notă publicată în prima pagină a *Vieții literare*, an III, nr. 112, 5 octombrie 1929 – coloanele tinerilor începători, D. G. Călinescu, căruia i se vor trimite manuscrisele, a binevoit să-și ia sarcina de a răspunde debutanților, personal sau prin poșta redacției, după împrejurări“; anunțul a fost repetat în câteva numere.

³ *Viața literară*, an III, nr. 116, 2 noiembrie 1929, p. 3.

⁴ *Idem*, nr. 118, 16 noiembrie 1929, p. 3.

rolul de îndrumător spiritual, de conducător. Așa se explică și entuziasmul cu care semnează, în februarie 1931, editorialul efemerei reviste *Licăriri*.

8.1. *Capricorn*

La data când scria citatele rânduri din *Vreamea*, G. Călinescu se gândea cu seriozitate să scoată o revistă și peste o lună și-a vestit public intenția. La *Curierul literar* al revistei *Vreamea*⁵ un anunț nesemnlat, dar redactat fără tăgadă de G. Călinescu, vestea apariția spre toamnă a unei reviste de critică și istorie literară intitulată *Capricorn*.

Ce iese din comun este maturitatea cu care G. Călinescu gândește structura viitoarei publicații. În fiecare număr, *Capricorn* își propunea să consacre una din paginile sale istoriei literare, urmând să-și formeze colaboratori permanenți; altă pagină, de critică și critică a criticii, altele despre istoria curentelor literare, despre cercurile literare, autobiografia unui scriitor, comentarea unei scrieri spre a surprinde „procesul dintre intenție și act” și, în fine, o rubrică permanentă, unde, sub titlul *Experiențe*, urmau să fie reținute fragmente din producția începătorilor „pentru a le înlesni debutul”. Practic, G. Călinescu nu a reușit să-și înfăptuiască planurile. Editarea unei reviste cu o asemenea structură presupunea existența unui nucleu redacțional alcătuit exclusiv din critici, și lucrul nu era ușor realizabil. La *Mișcarea literară*, Liviu Rebreanu izbutise să realizeze, parțial, un deziderat identic, cu câțiva ani mai înainte, strângând în coloanele revistei sale pe T. Vianu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Gh. Cardaș ș.a. În 1930, G. Călinescu nu a reușit același lucru. Numele lui nu avea atunci suficientă rezonanță spre a atrage în juru-i confrății. De fapt, se pare că nici nu i-a trecut prin minte eventuala chemare sub faldurile aceluiași drapel a criticilor de aceeași vârstă literară. Viitorul director al *Capricornului* își propunea să creeze el criticii trebuitori, „făcând o școală de cronicari”, ce ar fi avut rostul să ridice „prestigiul criticii profesionale”.

⁵ An III, nr. 118, 19 iunie 1930, p. 5.

Nefiind cu putință punerea în practică a unui asemenea ideal, nu ne mai surprinde de ce *Capricorn* cel care a apărut nu mai e decât umbra celui visat de tânărul critic. G. Călinescu singur a întrevăzut greutățile probabile, și, de aceea, programul revistei nu mai e, la apariție, axat decât pe două idei directoare⁶:

– libertatea deplină a opiniilor:

„...principiul acestei reviste este libertatea. Colaboratorii pot exprima orice idei, chiar în discordanță cu vederile redactorului și ale celorlalți colaboratori, și să judece în toată sinceritatea persoanele, dacă în articolele de documentare sunt călăuziți de adevăr, iar în cele de opinii, de simțul decenței“;

– și încurajarea debutanților:

„În coloana «Prezentări», se vor publica fragmente din producția începătorilor, o singură dată, sau se vor face aprecieri asupra unei activități mai largi inedite. Când se va înfățișa ceva excepțional, se va face un supliment literar“.

Capricorn a avut o scurtă existență. Subintitulată „revistă lunară de critică și literatură“, publicația a apărut în șaisprezece pagini, având aproximativ formatul *sintezei*: numărul unu, în noiembrie 1930, al doilea și ultimul, în decembrie același an. Sumarul celui dintâi nu iese din comun. I. M. Rașcu, cu articolul „Între Barbey d'Aurevilly și Grégory Ganesco, întreprindea o scurtă prezentare a polemicii iscate în jurul originii lui Ronsard. Era publicată varianta cu facsimil a poeziei lui Ion Barbu *Stea de seară*. Camil Baltazar semna o *Autobiografie*, în care comunica minime date biografice, textul fiind copleșit de divagații. Mai amintim *Scrisorile inedite* adresate lui G. Călinescu de Aureliu Cornea. Numărul era însuflețit de personalitatea directorului. Revista se deschidea cu prima parte a eseului *De disparitione angelorum* și se încheia tot cu articolele sale. La rubrica *Bibliografie critică*, își propunea să semnaleze producția literară curentă, iar „Curiozități“ anticipa „Indiscreții și anecdote“ din *Jurnalul literar*. Ținuta grafică a revistei era elegantă; vignete, evocând vechi tradiții, erau risipite pe pagini, unele identice cu cele din *sinteza*, ceea ce ne face să presupunem că prezentarea grafică a celei din urmă fusese, în mare măsură, gândită tot de G. Călinescu.

⁶ [G. Călinescu], *Redacționale, Capricorn*, nr. 1, noiembrie 1930, p. 16.

În al doilea număr sunt reproduse, pe prima pagină, o fotografie a lui Eugen Lovinescu și alta a cenaclului Sburătorul; pe ultima, alte inedite: casa în care a locuit Eminescu la Berlin, Coșbuc și Ramiro Ortiz la Tismana, portretul Hortensiei Papadat-Bengescu. În afara rubricilor fixe, ținute de G. Călinescu, numărul doi din *Capricorn* și-a axat materialul pe memorialistică și istorie literară. Ramiro Ortiz evoca întâlnirea sa cu G. Coșbuc (*Cu Coșbuc la Tismana*), Camil Baltazar își rememora debutul în paginile *Sburătorului* (*Amintiri despre E. Lovinescu*); două scurte studii se ocupau de Eminescu: Lucian Boz – *Mihail Eminescu* și I. V. Pătrașcu – *M. Eminescu, student la Berlin*.

Cel dintâi care și-a dat seama că editarea *Capricornului* se va solda cu un eșec material și moral a fost G. Călinescu însuși. Pregătea numărul al doilea, dar știa că pe al treilea nu îl va putea duce dincolo de stadiul intențiilor, deși avusese grijă să anunțe că viitoarele apariții ale *Capricornului* vor aduce, printre altele, autobiografia Hortensiei Papadat-Bengescu, scrisă și aceasta la rugămintea sa. *Capricorn* și-a încheiat existența cu dificultăți pecuniare mari, pentru modestele mijloace financiare ale directorului. Difuzată numai în București – în provincie se trimitea contra cost, la cerere –, revista nu se vindea. Greutăților inerente unei întreprinderi de așa natură li s-au adăugat înainte de apariție, cum se întâmplă întotdeauna în împrejurări identice, scepticismul și ostilitatea confrăților față de intenția faptei, iar după aceea, nemulțumirile colaboratorilor pentru felul cum au fost așezați în pagină, pentru greșelile de tipar ș.a. De ostilitatea împotriva revistei, a scriitorilor îndeosebi, a vorbit G. Călinescu într-un rând⁷, însă afecta indiferență, străduindu-se să privească lucrurile în absolut: „O revistă nu se scoate pentru a se vinde sau pentru a mulțumi susceptibilitățile altora. O revistă este o realitate chiar într-un singur exemplar, o existență independentă de ediție. Am vrut să fac un exemplar bun pentru un unic cititor inteligent, care ar veni să-l citească. Și când un astfel de cititor cumpără un exemplar, socotesc ediția epuizată“.

Eșecul, moral îndeosebi, trebuie să-l fi îndârjit mai mult și să fi fost cauza decisivă a hotărârii de a ieși în lumea literelor cu un

⁷ *Jurnal de redacție, Vreimea*, an III, nr. 144, 15 septembrie 1930, p. 4.

volum. La editarea unei cărți se gândise G. Călinescu și după ce și-a reluat colaborarea la *Viața literară* în toamna anului 1927. Aproximativ două luni, presa îi anunță apropiata apariție a... trei volume: unul „de critică și polemică”⁸, ce urma să se intituleze *Ulysse**; o monografie asupra lui Carducci și traducerea integrală a cărții lui Francesco d’Assis, *I fioretti*, în colecția *Cartea vremii*”⁹. Traducerea a dispărut aproape imediat din preocupările sale. Au rămas celelalte două cărți, pe care *Viața literară* le anunță cu intermitență din decembrie 1927 până în noiembrie 1928. Într-un rând¹⁰, revista vestea că G. Călinescu „a pus sub tipar noul său volum de critice intitulat *Ulysse*”, după ce cu două numere mai înainte¹¹ își informase cititorii că G. Călinescu „a isprăvit un studiu amplu asupra marelui poet italian Carducci”. Lucrarea nu depășea, se pare, studiul proiectelor. După ce anunțase „isprăvirea” monografiei despre Carducci, aceeași revistă preciza peste o lună¹² că G. Călinescu încă „lucrează la un studiu complet asupra vieții și operei poetului italian Carducci”. Evenimentul îl confirmă și Ramiro Ortiz¹³, în aprilie 1929: G. Călinescu, scria el, „pregătește acum un volum asupra vieții și operei lui Giosuè Carducci”, de părere fiind că monografia „promite să iasă o excelentă carte”. Spre sfârșitul aceluiași an cade și proiectul volumului *Ulysse*. În 1930, *Vremea*¹⁴ informa că G. Călinescu „și-a strâns într-un volum articolele publicate prin reviste, cele mai multe la *Gândirea*, și le va publica în cursul anului”. Culegerea era tot un proiect; *Viața literară*¹⁵ venea peste aproximativ o lună cu precizarea:

⁸ *Viața literară*, an II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noștri”).

* Și piemontezul Enrico Thovez își intitulase, în 1921, o culegere de eseuri *L’arco di Ulisse*.

⁹ *Viața literară*, an III, nr. 75, 25 februarie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noștri”).

¹⁰ *Idem*, nr. 93, 10 noiembrie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noștri”).

¹¹ *Idem*, nr. 91, 27 octombrie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noștri”).

¹² *Idem*, nr. 94, 17 noiembrie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noștri”).

¹³ Ramiro Ortiz, *Literatura română contemporană*, *Viața literară*, an IV, nr. 107, p. 2.

¹⁴ An III, nr. 114, 22 mai 1930, p. 5 („Curier românesc”).

¹⁵ An V, nr. 129, 6 iunie – 22 iunie 1930, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noștri”).

„D-l G. Călinescu revede articolele publicate prin diferite periodice pentru a le publica într-un volum, care va apare în toamnă“.

O culegere de articole critice nu l-ar fi mulțumit pe G. Călinescu. Era prea puțin pentru aspirațiile sale, și să se observe că până la sfârșitul vieții s-a ferit să-și adune în volum critica răspândită în periodice. Nici monografia despre Carducci nu-l mai tenta, fiindcă, inevitabil, ea avea să se adreseze unui cerc limitat de cititori. Avea nevoie de altceva, și, după eșecul *Capricornului*, lasă la o parte publicistica mărunță, își înfrânge tentația scrisului cotidian și se hotărăște să pornească lucrul la cartea ce începuse să-l obsedeze: *Viata lui Mihai Eminescu*. La începutul anului 1931, exceptând *Licăriri*, doar *Vremea* continuă să publice capitolele din studiul despre Eugen Lovinescu; apoi, câteva luni, în jurul numelui lui G. Călinescu se așterne tăcerea.

8.2. Concluzii

Reintrând în publicistică la 27 de ani și jumătate, G. Călinescu redebutează ca poet și ține, cum am văzut, la *Viata literară* o rubrică de literatură străină, unde prezintă îndeosebi scriitori italieni, în câteva rânduri recurgând la articole mai vechi din *Roma*, pe care le preface potrivit momentului. Apoi, lasă totul la o parte și se consacră criticii literare. Cronică literară propriu-zisă scrie rar și atunci când o face se observă în scrisul său influențele criticilor de prestigiu ai epocii; se străduiește să-și găsească un drum neumblat de nimeni, dar în toți acești ani nu și-l află, cu toate că inițial îl intuise.

G. Călinescu a avut tăria să-și interzică cu desăvârșire, în perioada 1927–1931, orice înclinații adiacente și să se consacre în întregime uneia singure, în care a năzuit să fie cel dintâi: critica literară. Convingerea că e destinat să ocupe un loc de frunte în critica vremii sale i-a fost întărită, în afară de încredințarea, cu totul secundară, pentru noi, în predestinarea sa, de grefarea predispozițiilor sale critice pe o vocație literară naivă. De la început, G. Călinescu a pus accentul pe dezbateră teoretică a problemelor criticii. Aici dovedește o maturitate de nețăgăduit, însă aproape constant, cronicile sale literare și eseistica în general se află, practic, sub nivelul dezbaterilor lui teoretice.

Încredințarea în predestinarea sa explică idiosincraziile împotriva criticilor consacrați ai vremii. Dorința de a fi considerat șef de generație, conducător de revistă, îndrumător spiritual, într-un cuvânt, l-au determinat să intre în polemicile de seamă ale timpului.

G. Călinescu a poposit în câmpul publicisticii cu o pregătire de strictă specialitate. El a început să facă eseistică și să scrie cronică literară despre literatura română contemporană, fără a aduce cu sine rodul unor meditații îndelungate, substanțiale. Cunoștințele privitoare la literele române se aflau, multe, în stadiul lecturilor liceale sau al lecturilor din perioada funcționării ca bibliotecar la Universitate. Precaritatea lecturilor și-a mărturisit-o, singur, cu umor deseori. În răstimpul acelor ani, G. Călinescu a scris într-un rând despre Eminescu și o dată câteva note despre Alecsandri și Cerna; eseisticii și criticii sale literare le lipsește încă elementul istoric. Deocamdată se realizează, parțial, numai criticul; istoricul literar poate fi doar vag întrezărit.

Reprezentată grafic, evoluția personalității călinesciene ar avea forma unui V al cărui vârf reprezintă punctul de plecare. Nu întâmplător, structura *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* a fost concepută tot într-un V, cu laturile întoarse spre contemporaneitate. Personalitatea lui G. Călinescu se dezvoltă în mers și efortul continuu depus pentru suplinirea lacunelor adolescenței va constitui pentru totdeauna prilej de reflecție. În sărăcia informației și insuficienta asimilare a culturii naționale trebuie căutate cauzele contradicțiilor și contrazicerilor din scrisul călinescian, care au exasperat pe contemporani¹⁶.

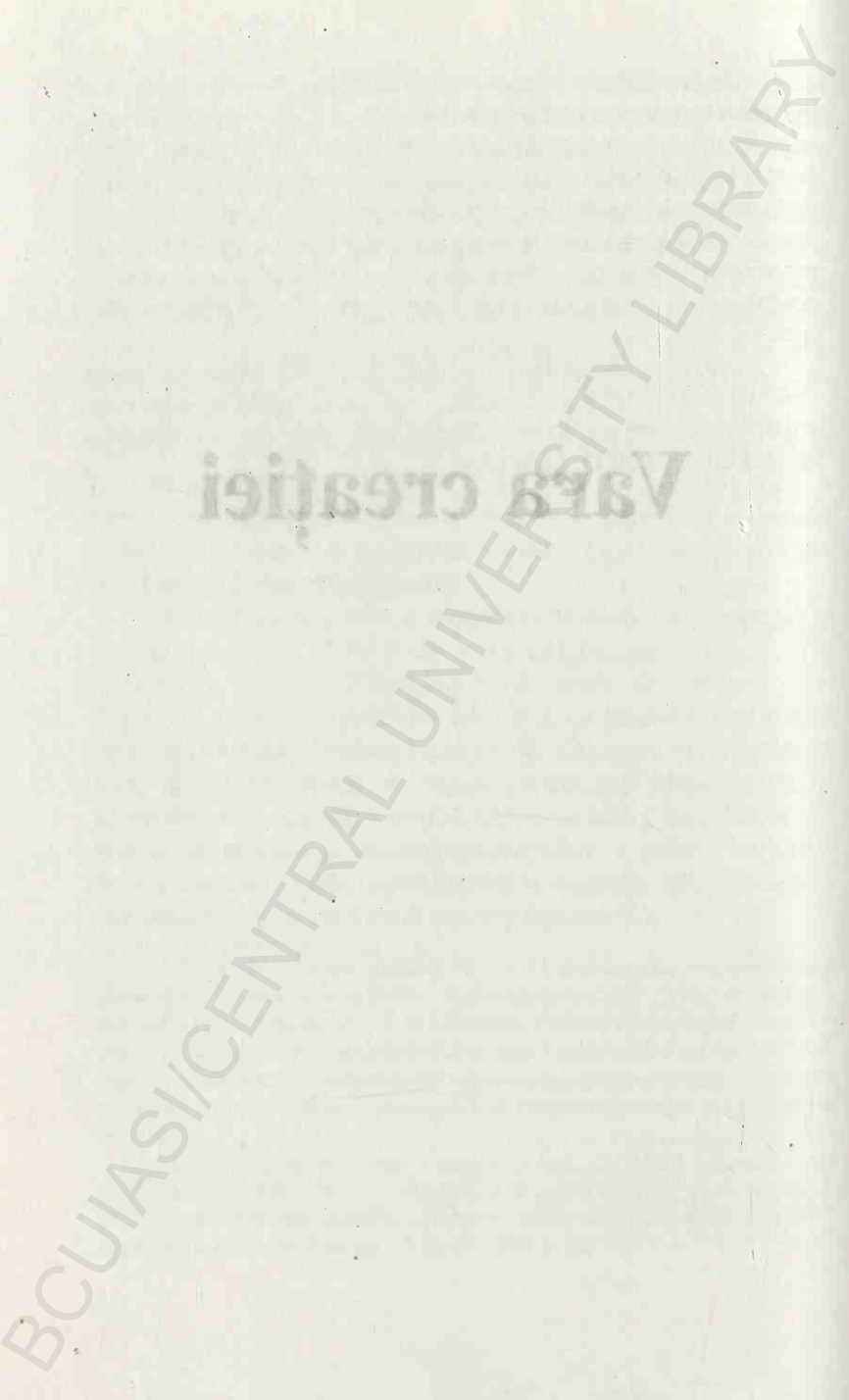
¹⁶ Semnificative sunt cuvintele lui Camil Baltazar ce însoțeau reproducerea integrală din *Cuvântul* a articolului anticălinescian *Cazul „Vieții românești”*, datorat lui Mihail Sebastian: „...d. G. Călinescu, care este un istoriograf excelent și poate un romancier bun – scria Mihail Sebastian –, este spiritul cel mai oscilator, criticul cel mai instabil... Este probabil singurul intelectual român care poate fi pus cu succes pe patru coloane pentru a dovedi că asupra aceluiași lucru gândește mereu altfel...”.

Camil Baltazar caracteriza o situație de fapt: „D. Mihail Sebastian spune simplu, ferm și cu tărie în scris, ceea ce face de ani de zile obiectul de discuție al tuturor cercurilor literare: ...lipsa de autoritate și consecvență a domnului G. Călinescu” (*România literară*, an II, nr. 63, 29 aprilie 1933, p. 2).

De la începutul anului 1931, eforturile lui G. Călinescu s-au îndreptat spre istoria literară și roman, direcții aparent antitetice, dar care în realitate se condiționau și se influențau reciproc, într-o sinteză rămasă până astăzi neegalată. Istoricul literar a împrumutat de la romancier modalitățile specifice: narațiunea, portretul moral, descrierea. Romancierul a luat de la specialistul în arhivistică și paleografie pasiunea detaliului exact, voluptatea stabilirii genealogiilor, reconstituirea până la minuție a interioarelor, spiritul epocii.

Din această simbioză a ieșit, în 1932, *Viața lui Mihai Eminescu*. Monografia reprezintă cea dintâi fuziune conștientă, organică, de mare amploare – dintre atracția nativă spre epicizare și vocația critică a lui G. Călinescu.

Vara creației



I. Exegi monumentum

1. *Viața lui Mihai Eminescu*

Ce este, în definitiv, *Viața lui Mihai Eminescu*? Biografie critică, științifică? „O biografie romanțată în sensul cel mai peiorativ al cuvântului“, cum îi reproșă Eugen Ionescu?¹, Poate fi alăturată de viața romanțată a lui Eminescu imaginată de Eugen Lovinescu în *Mite și Bălăuca*, ori de Cezar Petrescu, în *Romanul lui Eminescu*? Se apropie mai mult de capodoperele genului, un André Maurois: *Shelly, Byron, Victor Hugo*, sau Feuchtwanger: *Goya, Jean-Jacques Rousseau*?

Impresia de ansamblu este că, într-adevăr, *Viața lui Mihai Eminescu* se înfățișează ca o biografie a faptelor exacte, o biografie științifică în accepția comună a noțiunii; viața poetului e reconstituită pe întreaga traiectorie a existenței prin date exterioare, latura informativă ridicându-se pe o doză considerabilă de exactitate.

Toate procedeele călinesciene: cercetarea arhivistică, reproducerea documentelor, recurgerea pe larg la operă pentru explicarea vieții, izolarea din operă sau documente a fragmentelor ce caracterizează anume situații etc., le găsim în monografiile lui Eugen Lovinescu: *Grigore Alexandrescu, viața și opera lui* (Minerva, 1910), *Costache Negruzzi, viața și opera lui* (Minerva, 1913) și *Gheorghe Asachi, viața și opera lui* (Cartea Românească,

¹ Eugen Ionescu, G. Călinescu – „*Viața lui Mihai Eminescu*“, Azi, an I, nr. 3–4, mai-iunie 1932, p. 348–350.

1921). Unghiul sub care este organizat, de pildă, materialul primei părți a vieții lui Gheorghe Asachi amintește întâiul capitol al *Vieții lui Eminescu*. Deși aproape identice sub raport informativ, biografiile lovinesciene par lipsite de sevă. Lovinescu expune metodic tot ce cunoaște; G. Călinescu e atent să extragă din aceleași fapte semnificații general-umane. Lovinescu e linear, biografiile lui sunt corecte tabele cronologice. Și Călinescu respectă cronologia, dar biografia pentru el este o linie sinuoasă, cu coborâri și suișuri, cu stagnări relative și meandre. Lovinescu e didactic superior; Călinescu e creator, și datele îi servesc la conturarea unui om cu o carte de identitate unică.

Cu atât mai mult diferă *Viața lui Mihai Eminescu* de biografia romanțată sau de epicizarea vieții unui artist cu mijloace specific românești, cum sunt amintitele romane ale lui E. Lovinescu și Cezar Petrescu, iar pe plan universal, Maurois ori Feuchtwanger. Deosebirea constă, am impresia, nu numai în mijloacele artistice folosite – pentru că, observând bine, și într-un caz și în altul sunt aceleași, ci mai cu seamă în abuziva lor utilizare în raport cu baza veridică inițială. Ce supără nu este atât că personajul real e pus în acțiune pe toate dimensiunile ficțiunii românești, nici că romancierul, lăsând imaginația să se dezlănțuie, închipuie scene, situații și atitudini pe care biografia reală în nici un caz nu le poate sugera, și spiritul e contrariat să întâlnească meandre acolo unde știa că fluviul are matcă dreaptă. Între biografiile romanțate ale lui Lovinescu și Cezar Petrescu, pe de o parte, și biografiile lui André Maurois și Lion Feuchtwanger, pe de altă parte, diferența e, în primul rând, de talent. Menținându-se în linii mari în limitele firului epic biografic cunoscut, ultimii doi romancieri imaginează dialoguri și situații care nu contrazic imaginea cunoscută a omului, ci cel mult o întregesc. Biografiile lor se apropie de forma ideală a romanului istoric.

Ce este, atunci, *Viața lui Mihai Eminescu*? Nota particulară a biografiei călinesciene o constituie introducerea narațiunii în monografia biografică clădită pe toate rigorile științifice. În acest sens, biografia călinesciană poate fi socotită un *roman* în care ficțiunea e continuu disciplinată de rigorile documentării. Când, în *Istoria literaturii române...*, Călinescu scria că a socotit util să-și

înceapă cariera epică cu o biografie, mulți au socotit afirmația drept extravagantă. Și totuși această idee o avea în cap când a început lucrul la viața lui Eminescu: „Viața lui Eminescu, scria el², nu trebuie compilată, ci *creată* (subl. n.). Pentru aceasta, trebuie *talent*“ (subl. aut.).

Cartea e ridicată pe o riguroasă documentație („...cine va urmări izvoarele câtorva pagini, avertiza autorul, va observa ce puține cuvinte introducem în text și cât de atestate sunt și cele mai mici așa-zise impresiuni ale noastre“), pe studiul a numeroase periodice, de la buletinele oficiale până la presa cotidiană, pe cercetarea operei antume și, parțial, postume, scrierile poetului fiind pentru biograf documentele experienței morale. Într-o măsură anume sunt folosite mărturiile contemporanilor redactate chiar în epocă, ele având, figurat vorbind, valoarea unor procese-verbale cu un anumit grad de subiectivitate, precum și amintirile aceluiași, redactate ulterior epocii. Însă, față de documente, G. Călinescu adoptă o atitudine prudentă și rezervată, cu multiple nuanțe, mergând de la folosirea frecventă a dubitativului în consemnarea părerilor unora sau altora până la demonstrarea falsității unor documente, cum erau cele puse în circulație de Octav Minar.

Înlăturând, deseori, situații atestate de documente, ori de depozitiile martorilor oculari, G. Călinescu își spune părerea personală bazată pe mult bun-simț, ca în comentariul despre ipotetica dragoste dintre Eminescu și Frederica Bognâr: „Cu asemenea înfățișare fizică (Eminescu, *n.n.*), n-ar fi de mirare să fi inspirat Frederică Bognâr vreun sentiment trecător, cum credeau colegii, dar e mai cuminte să ne închipuim că singura favoare obținută de la actriță este admiterea într-un colț al salonului“. Alteori, întâmplări bizare, cum ar fi aceea a lui Eminescu, copil la șase ani, tăind un cârd de găște și făcându-le grămadă în mijlocul curții, sunt înlăturate, deoarece contrastează cu caracterul omului: „Am comite o greșală dacă, bizuiți pe vanitatea de informator a unui frate sau pe limbuția unui moș, stimulat cu rachiou și mirat de interesul pe care i-l arată boierii de la oraș, am crede în toate minunățiile câte se pun pe socoteala copilului“. Dincolo de documente, transfigurate creator, eroul lui G. Călinescu trăiește

² Opinii asupra lui Mihai Eminescu, *Vremea*, nr. 182, 9 aprilie 1931.

epic, și din poet criticul face personajul său, pe care îl contemplă din afară, rămânând fidel documentelor, fiind obiectiv adică. Rațiunea unui astfel de „roman“ stă în înfățișarea unui personaj „în depănarea existenței lui ca exponent al unei virtuți“. Existența individului excepțional fascinează, și Călinescu atrage, mai târziu, luarea-aminte asupra puterii educative a unei astfel de vieți. Între materia romanească și materia biografiei de tip călinescian nu ar fi, deci, deosebire. Diferențe esențiale nu mi se par a fi nici între procedeele artistice ale uneia și alteia, fiindcă ceea ce subjugă în viața eroului de biografie „...nu e bogăția de note sufletești, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuți ce se desenează de la început. De aici rezultă că biograful nu trebuie să facă o efortare de a colora, ci numai să destăinuie, simplu, etapele unei vieți. Curiozitatea noastră pentru destinul uman în genere și admirația pentru virtutea dusă la o mare potență fac să vibreze totul“³. Iar altă dată: „Ce este biografia unui scriitor? Este viața în sensul cel mai înalt al cuvântului, succesiunea de momente superioare sufletești explicând opere, sinteză ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii“⁴. Cu alte cuvinte, în concepția călinesciană, biografia, ca și romanul, devine o operă de generalizare artistică.

Ca în roman, criticul folosește dialogul, dar un dialog de esență specială: „Dialogurile, a precizat el într-un rând, sunt citațiuni“; ele contribuie la sporirea sentimentului de autenticitate a materiei epice și aduc în contextul narațiunii un parfum arhaic dat de particularitățile de limbă, de gândirea insuficient transpusă în limbaj. Biograful știe, de pildă, că prima întâlnire dintre Eminescu și Iacob Negruzzi a avut loc la Viena. Recurgând însă la amintirile lui Negruzzi, fie ele chiar subiective, Călinescu realizează o ambianță a epocii imposibil de prins altfel, lăsând pe seama memorialistului autenticitatea documentară a scenei care e de roman. „Ajuns în Viena, mă dusei la cafeneaua «Troidl» din Wollzeile, unde știam că este locul de adunare al studenților români, și mă așezai la o masă... Deodată se deschide ușa și văd intrând un tânăr slab, palid, cu ochii vii și visători totodată, cu părul negru,

³ *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundațiilor, 1941, p. 688.

⁴ *Despre biografie*, *Contemporanul*, nr. 4, 31 ianuarie 1958.

lung ce i se cobora aproape până la umeri, cu un zâmbet blând și melancolic, cu fruntea înaltă și inteligentă, îmbrăcat în haine negre, vechi și cam roase. Cum l-am văzut, am avut convingerea că acesta este Eminescu și fără un moment de îndoială m-am sculat de pe scaun, am mers spre dânsul și, întinzându-i mâna, i-am zis:

– Bună ziua, domnule Eminescu!

Tânărul îmi dădu mâna și privindu-mă cu surprindere:

– Nu vă cunosc, răspunse el cu un zâmbet blând.

– Vedeți ce deosebire între noi, eu v-am cunoscut îndată.

– Poate nu sunteți din Viena?

– Nu.

– După vorbă sunteți din Moldova... poate din Iași?

– Chiar de acolo.

– Poate sunteți domnul... Iacob Negruzzi? zise el cu sfială.

– Chiar el.

– Vedeți că și eu v-am cunoscut.“

În chip firesc se armonizează cu citațiunile din epocă procedeele artistice, proprii romancierului. Criticul recurge constant la descrierea de peisaje; faptul l-a și terorizat, apoi⁵. Iată Ipoteștii priviți de sus: „Ipoteștii, sat sărăcăcios, sunt așezați într-o vale închisă de dealuri, odată împădurite, pe după care stau ascunse alte sate mai mari ca Dumbrăveni, Cocoreni, Călinești, risipite într-o priveliște dezolată de clisă și cocioabe“. Descrierile sunt sudate cu viața eroului principal și e de ajuns o simplă aluzie, notarea unui gest, prinderea unei vorbe ca dintr-o dată peisajul să se răsfrângă copleșitor asupra eroului însuși. „Aici, la conacul ridicat de Gh. Eminovici – integrează criticul peisajul de mai sus biografiei eminesciene –, și-a petrecut Eminescu copilăria, până a nu fi trimis la școală, la Cernăuți, și de atunci încolo pe vremea vacanțelor“. Și imaginea dezolantă de clisă și cocioabe îi va urmări multă vreme pe erou și cititor.

Elemente inedite adaugă biografiei eminesciene descrierea orașului Cernăuți, unde severul Eminovici își trimisese fiul la carte nemțească. Inițial, descrierea lasă impresia a fi făcută de un călător ce intră cu poștalionul pentru întâia oară în oraș: „Iată-l, dar, pe Eminescu într-un oraș care împăca așa de bine rusticitatea

⁵ Despre biografie, loc. cit.

Moldaviei-de-Sus cu aparența de civilizație occidentală a Austriei meridionale. Se simțea ca și acasă, căci nu departe mișunau satele românești, ai căror țărani treceau cu căruța cu boi prin oraș și nu prea departe de Putna lui Ștefan cel Mare și de Călinești, satul de naștere al părintelui său“. La început Eminescu se află pe primul-plan, dar treptat, referirile la persoana lui dispar: „Codrul și râul nu fugiseră în fața orașului. În jurul lui ședea înălțimile păduroase, coastele înflorite dinspre Mânăstrisca, Clocucica și Caliceanca, iar puțin mai încolo de dumbrava de la Horecea curgea leneș Prutul. Liniștea câmpenească a împrejurimilor, verdea și mirositoare umbra din Volksgarten, marile porți de zid cu grădini îndărăt și ulițele largi ca un drum de țară în care un copac răsărea deodată, împingeau satul până către inima târgului. Peste această patriarhalitate, se așezase un burg de provincie austriacă, înăsprind liniile“. Nota livrescă, fără nimic artificial, se face curând simțită, ca și cum călătorul, la vederea orașului, și-ar aminti vechile gravuri și le-ar compara cu ceea ce vede: „Gravurile vremii ne păstrează înfățișarea Cernăuților de altădată. Iată imensul, dreptunghiularul Ringplatz, așa de neted fleșterit. Nimic gotic nicăieri. Austria trăia din arta italiană settecentescă, prefăcută pentru înțelegerea și nevoile ei. Imensele, monotonele masivuri geometrice de zidărie se prefac în Austria în cazărmi fumurii și triste închisori. Ceva din îmbătrânita clasicitate a Lombardiei se vede și în arhitectura cazematei cu turn din această piață și a caselor celorlalte, afară de vreun coperiș de țiglă ce cade mai repede“. Ultima frază face iarăși trecerea la observația directă, și un tablou plastic e înviat în fața ochilor: „Pe drum, lumea împestrată a Bucovinei. Largul chervan cu coviltir se întâlnește cu landoul baronial, în care o prea distinsă pereche se preumblă păzită la spate de un rece lacheu. Țărani români, ruteni, târgoveți trec pe lângă evrei cu caftan și undrofițiri austriecești. Pe larga Hauptstrasse se opresc trei călăreți în fața unei cazărmi cu gherete vărgate pentru sentinele, iar poștalionul aleargă răscolind colbul, tras de patru perechi de cai, biciuiți aprig de surugii“. În acest minuscul fragment de roman apare în germene o idee pe care G. Călinescu o va relua într-o *Cronică a mizantropului* în *Jurnalul literar* și o va dezvolta în capitolul despre specificul național din *Istoria literaturii române...*: „O umbră din tristețea

imensității provinciale cezaro-crăiești strică vioiciunea verdelui peisaj. O oficialitate de pripas s-a năpustit asupra nodurilor de sate din provinciile de peste munți, creând orașe artificiale. Cazarmele nesfârșite, școli și instituțiuni oficiale gigantice răsar astfel fără rațiune în mijlocul maidanelor ce nu pot fi umplute, dând o falsă impresie de civilizație. În această năvălire de zidărie germanică, bisericuța de lemn, învelită cu șindrilă, mai sta ca un semn al simplității pământului, până ce și aceea fu strămutată mai către margine“. Paragraful e încheiat cu altă aluzie la Eminescu, de data aceasta generalizată: „Aici își petrece Eminescu aproape șapte ani din copilăria sa, cunoscând unul din aspectele asupririi culturale, care-l va dura mai mult“. Cu mijloace identice este reconstituită Viena anilor 1870, și descripția precedă atmosfera aceleiași Viene evocate mai târziu de Blaga în *Hronicul sau cântecul vârstelor*.

O fantezie bogată conferă strălucire prozaicelor documente aride. Din cheltuielile notate de poet în caietele sale în perioada studenției vieneze, Călinescu scoate pagini impresionante despre situația materială precară a lui Eminescu în special, și a studenților români în general, aflați la studii în capitala Austriei. Două cereri scrise la o perioadă relativ scurtă, dar cu ortografie felurită, îl determină pe critic să ajungă la concluzia că Eminescu citise asiduu pe Eliade Rădulescu. Alteori, întâmplări cu totul disparate, ce nu-i vor fi spus nimic altuia, sunt subsumate cu naturalețe biografiei eminesciene. Împarte un poet timișorean la reprezentăția trupei Pascali niște pagini cu o poezie ocazională, Călinescu scrie: „După finele actului I, a primei reprezentațiuni, un tânăr bard al Timișoarei, Iulian Georgescu, împărți în public foi volante cu următoarea poezie ocazională, de care Eminescu suntem siguri c-a zâmbit“. Desigur, corespondența *Familiei* după care e consemnată explozia de patriotism timișorean, nu atestă zâmbetul lui Eminescu, dar versurile tânărului bard reproduse fragmentar⁶ conving: Eminescu a zâmbit negreșit, citindu-le. Însă fantezia e continuu strunită, și literalmente criticul nu-și îngăduie nici o digresiune personală, deși trebuie să ne închipuim cât de dulci trebuie să fi fost ispitele divagației. Când Eminescu se mută într-o odăiță rudimentară, păzită de-o bătrână curioasă, Călinescu notează

⁶ *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. a IV-a revăzută, E.P.L., 1964, p. 113.

laconic: „Deoarece, lucrând, întindea manuscrise și cărțile pe unde găsea, spre a împiedica invazia babei, care dintr-un spirit de îngustă ordine ar fi risipit harta gândurilor, încuia ușa cu cheia la plecare...”. Posibila iritațiune a lui Eminescu i-a aprins atât de tare imaginația, încât scena, pusă pe seama lui Jim, o va transpune în *Cartea nunții*.

Documentarea, ce va fi părut unora excesivă – cum ar fi reproducerea în extenso a foaiei dotale a Ralucăi –, e folosită creator, în refacerea interiorului lui Gh. Eminovici. Mai întâi, e conacul privit din afară, și siguranța cu care G. Călinescu desenează liniile arhitectonice ale clădirii așezate în mijlocul livezii cu pomi fructiferi de la Ipotești îl anunță pe arhitectul Ioanide. După aceea, întâiul univers restrâns al lui Mihai e prins cu ajutorul camerei de luat vederi: „Înălăuntrul casei, o odaie pe dreapta, cu o fereastră în față și două laterale, dând cu ușa înspre sală, alcătuia camera de meditație și de lucru a lui Gh. Eminovici, iar în zilele mari, salonul de primire a musafirilor. La perete erau dulapuri cu cărți – al căror număr nu trebuie să-l exagerăm –, în mijloc o masă cu două sfeșnice, o călimară și o scrumelniță, câteva scaune împrejur, pe pereți unele chipuri de domnitori făcute de un neamț bătrân, anume Antoni Zigri, pripășit pe la moșia lui Balș și care zugrăvise și pe Raluca cu destulă măiestrie. În această odaie, închisă cu cheia pentru ca copiii să nu intre, Eminovici se tăinuia câteodată spre a-și face socotelile, ori a frunzări prin cronici”.

În multe dăți, spre a sugera o anumită atmosferă, G. Călinescu recurge la opera poetului fie în versuri, fie în proză. Câteva scene din *Geniu pustiu*, drumul „într-o zi frumoasă de vară” pe malurile Mureșului, descrierea știutului interior sunt reproduse în capitolul *La Blaj*. Când întâiele semne ale sfârșitului se fac simțite, Călinescu recurge la nuvela eminesciană *Moartea lui Ion Vestimie*, unde boala eroului principal pare transpunerea literară a simțămintelor încercate de poet la semnele ebuliției mintale. Acestea toate, multe altele neamintite și mai cu seamă tehnica alcătuirii portretelor sporesc considerabil impresia de autenticitate romanească. Portretele călinesciene, realizate în maniera realismului clasic, sunt interpretări ale unor fotografii de epocă. De o intuiție irefutabilă mi se pare chipul lui Eminescu din perioada vieneză; el egalează portretul făcut de Eminescu însuși, printr-un narcisism frecvent, în

Geniu pustiu: „Poetul este la această epocă de o frumusețe de semizeu. Fața sa deloc efeminată e făcută din linii și suprafețe spațioase de un geometrism fizionomic antic, iar în penetrabilitatea siderală a ochilor, în voluptatea glacială a buzelor ce zâmbesc cu desăvârșire abstracte, de un hieratism turburător. Privirea de o grandioasă simplitate are o elevație, o nepăsare de lume asiatică“. În imaginea Veronicăi Micle așezată într-o atitudine studiată în fața aparatului de fotografiat, autorul vede „fața unei femei aici grațioase, aici uscățive în tinerețe, cu proeminențele feței acute, îngroșate mai apoi și trivializate, cu o oțărare în toate liniile feței, cu buze lungi, subțiri și supte, cu un vâl de lividitate și melancolie, ce urâtește fizionomia și o face antipatică“. Dar privită din unghiul legendei ce a unit pe cei doi poeți în viață și după moarte, iscată din nevoia de unificare a vulgului, „...fața prelungă cu buze subțiri și supte a Veronicăi, așa cum ne-o arată unele fotografii, se luminează de un zâmbet interior și lividitatea ce-i urâtește fizionomia aduce un vâl de suferință care o face simpatică“.

Mai fascinantă decât orice rămâne totuși trăirea epică a lui Eminescu în paginile cărții, ca individ distinct, ca erou damnat, purtător al unui destin tragic. Obârșia fabuloasă creată legendar în jurul poetului e înlăturată cu malițiozitate. G. Călinescu coboară adânc în vreme – după un scurt popas în satul Călineștii lui Cuparencu –, pe spița strămoșilor, și concluzia vibrează de subtilă mândrie patriotică: „...nici un scriitor român nu-și poate afirma mai cu putere ca Eminescu însușirea de poet ce aparține poporului român și nu-și poate număra ca el strămoșii moldoveni pe degete, vreme de două veacuri“.

Sunt tăiate, apoi, în marmură siluetele părinților. Capitolul despre *Gheorghe Eminovici* condensează o existență umană de extracție balzaciană. Eminovici tatăl este un Rastignac rural, ambițios să urce o treaptă în ierarhia socială, și personajul a provocat delicii lui Eugen Ionescu⁷: „Ciudată analogie, ați remarcat cum Gh. Eminovici seamănă, văzut de d. Călinescu, cu tatăl lui Molière, Jean Poquelin?“. Intrarea progeniturii dascălului Vasile Eminovici din Călinești în tagma boierească este așezată pe contrastul dintre fumurile nobiliare ale tânărului și ironia crudă a

⁷ Eugen Ionescu, *op. cit.*

domnitorului Sturza, care-i încuviințează rangul boieresc. Portretul moral al părintelui poetului e întregit cu trasarea limitelor culturii sale, cu notarea, un pic ironică, a străduințelor de a păstra și spori bunurile, în vederea asigurării unui viitor lipsit de griji materiale copiilor ce veneau des pe lume, cu analiza micului mănunchi de sănătoase principii pedagogice, ca și prin schimbarea vieții de familie. Mediul instaurat de tată – curios, pentru noi, amestec de cultură și grosolănie, însă lucru obișnuit în epocă – nu putea fi agreat de ființele contemplative. Și aceasta ar putea fi una din cauzele deselor părăsiri ale casei părințești de micul Mihai.

Raluca Eminovici, soție supusă și blândă, este desenată în linii clasice după un portret în ulei din chiar anul nunții, și în ochii negri ai mamei criticul deslușește visarea îndepărtată ce se va transmite fiului. Mici gravuri sunt închinat fraților și surorilor lui Eminescu, principala preocupare a criticului rămânând a demonstra cum, sub fireasca varietate de atitudini psihologice, ce excludea aprioric existența vreunei manifestări patologice, Eminovicii alcătuiau o familie absolut normală. Un neașteptat sentiment de deșertăciune și zădărniciie plutește deasupra scurtului prolog: „...ironia firii a făcut ca lungă sânguință paternă să fie înghițită de moarte și să fie salvată prin spiritualitatea neprocreatoare a poetului Eminescu, fără de care uitarea ar fi șters numele de pe crucile tuturor“.

Și, deodată, peste toate se revarsă viața tumultuoasă a poetului, și membrii familiei vor fi sumar amintiți numai atunci – și nici atunci totdeauna – când sinuosul destin eminescian se interferă cu una sau alta din viețile celorlalți.

Pe pânza severității părințești se ridică copilăria poetului. Este evident în capitolul acesta, ca și în altele următoare, un ușor aer polemic. Necesari, tonul ironic spulbera prejudecățile țesute parazitare în jurul lui Eminescu. De la început G. Călinescu își afirmă un punct de vedere ce va scandaliza pe eminescologii vremii.

Copilăria lui Eminescu, în nuditatea ei, este copilăria unei mici haimanale plesnind de sănătate și îmbătăită, sub ochii mamei îngăduitori și în lipsa de acasă a tatălui sever, de sentimentul complex al libertății. Mihai se bate cu orăntăniile, se bălăcește toată

ziua-n iaz, ca Ionică a lui Ștefan a Petri, se păzește cât poate de muncile casnice și îi repugnă școala; școala ca sistem organizat de studiu, nu învățătura! pentru că Eminescu era un consumator asiduu de literatură de la vârstă fragedă. Prietenia dintre Eminescu și Creangă ar putea avea ca punct de plecare și copilăria. Și fiindcă veni vorba, nu ne putem opri să vedem o similitudine – nu pe latură sufletească, a structurii psihologice în primul rând, deși există și aici anumite puncte de contact –, ci pe latura comportamentului, între Eminescu și Creangă. Nici fuga, pe jos, de la Cernăuți la Ipotești nu e un indiciu de anormalitate. Creangă însuși fuge din Broșteni la Târgu Neamț. Drumetia, oricât de lungă ni se pare nouă, este pentru acești copii de țărani un fapt divers; pasiunea ei au moștenit-o de la oierii străbuni dedați cu transumanța. Viața de școlar la Cernăuți, în gazdă la Țirțec, readuce, la o scară redusă, evident, atmosfera seminariștilor găzduți în ulița Rădășenilor de Pavel ciubotariul.

Excesul de libertate, conjugat cu lipsa unui mediu corespunzător sensibilității congenitale, explică în bună măsură avatarurile adolescentine ale acestui Rimbaud român în capitolele: *Școlar la Cernăuți* (1858–1863); *Privatist la Cernăuți*, *Fugar cu trupa „Tardini”* (1864–1866), *La Blaj* (1866); *Pribeag și sufleur* (1866–1869).

În afara copilăriei, câteva sunt secvențele fundamentale în care Eminescu trăiește ca erou epic, pregnant. Una din ele o constituie călătoria, cu piciorul, din Cernăuți la Blaj în vara anului 1866. Fărmecul e sporit prin intercalarea în descriere a fragmentelor din *Geniu pustiu*, reminiscență puternică a celui dintâi mare drum la vârstă întrebărilor răscolitoare ale existenței, ori a amintirilor unor tineri ardeleni și moldoveni ce l-au întâlnit pe Eminescu în vara aceluia an. Nici lipsurile materiale îndurate, nici căderea la examenul de limba elină, nici îmbrăcămintea suspectă nu pot șterge impresia unui om superior rătăcit în mijlocul făpturilor terestre.

Îndeosebi în capitolul *Pribeag și sufleur* (1866–1869) adună G. Călinescu un impresionant material epic pe suprafața căruia apare, la rare intervale, poetul. Începutul capitolului e bizuit pe o ipoteză referitoare la posibilul caracter al lui Eminescu. Niște mărturii contemporane, e drept, incerte, după care tânărul vagabond romantic ar fi lucrat ca hamal ori grăjdar în Giurgiu, servesc la

emiterea supoziției cum că Eminescu „gătuse în sine orice izbucnire a sentimentelor burgheze“. Putința de a publica versuri într-o revistă, își continua G. Călinescu demonstrația, i-au consolidat convingerea că era posibil să-l aștepte un viitor mirific. Visul în apele căreia-i plutea mintea înfierbântată îi dădea tăria, unită cu tinerețea, să suporte privațiunile indigenței și să se mențină departe de casă, în convingerea că îngustimea părinților putea să-i împiedice chemarea.

Dar să revenim asupra firului epic. Urmărindu-l pe Eminescu în turneul cu Iorgu Caragiale și Pascali, Călinescu scoate în avanscenă activitatea teatrală în primul rând. Pentru crearea atmosferei existente în trupa lui Iorgu Caragiale, recurge la amintirile nepotului, din *Carnetul unui sufleur*; folosind pentru turneul lui Pascali în Transilvania însemnările lui G. Bogdan-Duică, presa și mărturiile contemporanilor, G. Călinescu reface indescritibila explozie de entuziasm cu care românii de peste munți au salutat limba română pe scenă. Turneul nu va rămâne fără urmări pozitive pentru patriotismul poetului. În tot acest timp, poate într-adins, dar mai sigur din lipsa documentelor, Eminescu este lăsat în umbră. Oricum, intuirea convenției e fără reproș. Așa cum sufleurul nu este văzut de public, dar prezența e știută de toți, Eminescu dispare din prim-plan, însă ființa lui se lasă ghicită tot timpul și aparițiile intermitente au strălucire meteorică. Multă vreme ești urmărit de imaginea lui Eminescu, văzut cu ochii lui Iosif Vulcan, într-o cămașă de noapte, fumând tihnit dintr-o pipă în cușca sufleurului în timp ce sala aplauda frenetic pe Matilda Pascali. Din acești aproape patru ani din viața lui Eminescu, G. Călinescu a scos tot ce s-a putut: pasiunile materializate în versuri, inspirate de facilele artiste, urmările activității scenice asupra producției artistice ulterioare, lecturile întinse etc., etc. În fine, peregrinările adolescenței fac posibilă reliefația, din premisele inițiale, a concluziilor ce au provocat furiile multor contemporani. Vagabondajul romantic grefat pe fondul copilăriei a dat acea nepăsare colosală față de conveniențe și explică, credem, aversiunea pentru un interior organizat. De aici a ieșit, și a înduișat vreme îndelungată inimile caritabile, „mizeria“ legendară a poetului. „Universul, scrie criticul, se va împărți, toată viața, pentru

el, în lumea ideilor, înfățișată prin cărți, și natura vie“, și mai departe: „La Eminescu, lumea sensibilității convenționale este atât de depărtată de aceea ideologică, încât se produce o transcendere a noțiunilor de timp și de spațiu, sau, mai lămurit, mintea cade într-un fel de extaz abstract, iar percepția rămâne intangibilă, eternă, într-o permanență moartă. De aici acel sentiment de deces, într-un interior putred, de înstrăinare în prezent, comparabil rătăcirii unui defunct deșteptat peste veacuri într-o încăpere calcinată, erborificată, străină pentru memorie...“.

Cu anii studenției, Eminescu devine iarăși personajul de prim-plan. Îl întâlnim plimbându-se gânditor pe străzile Vienei, răsfoind, astral, reviste în restaurante vieneze, îmbătat de aroma unei cești de cafea, ori astâmpărându-și foamea într-o modestă pensiune. Însă și aventurile sentimentale, și febrila activitate depusă în vederea comemorării a 400 de ani de la întemeierea mănăstirii Putna sunt absorbite de imaginea turburătoare a reconstituirii laboratorului poetic eminescian, și aceasta mi se pare partea cea mai rezistentă a capitolului. Recluziunea în cameră pe câteva săptămâni, cu o provizie de cafea râșnită, cu spirt denaturat și țigări abundente, abandonarea, până la uitarea de sine, în brațele unui delir intelectual frenetic, din care noțiunea de timp dispărea, e de-a dreptul fascinantă.

Mai puțin realizat epic mi se pare capitolul următor, al studiilor superioare, din capitala Germaniei. O cauză o constituie și precaritatea documentelor și amintirilor, lipsă regretată într-un rând de G. Călinescu. Ceea ce dă un aer misterios narațiunii și ațâță curiozitatea lectorului este relativa ușurință cu care Eminescu renunță la pregătirea și susținerea doctoratului, atunci când Maiorescu, gândindu-se la eventualitatea numirii poetului într-un post universitar, i-o cere și îi trimite banii necesari. E, nici discuție, aici „o nevroză cu caracter abulic“, cum precizează G. Călinescu, dar numai atât? Care vor fi fost justificările secrete interioare, în ce va fi constatat acele motive inavuabile de care poetul aduce vorba odată? În orice caz, iraționalitatea hotărârii lui Eminescu într-un moment crucial al existenței adaugă personajului un voal de umbră și de obscuritate, care șade bine unui mare creator.

După ce viața lui Eminescu e recreată și în perioada anilor 1874–1876, sub ipostaza omului ce luptă cu vicisitudinile existenței și cu invidia oamenilor, firul epic este părăsit pentru studierea monografică a două chestiuni⁸ ce i s-au părut lui Călinescu de neînălțurat din biografia eminesciană; el a limitat la maximum criteriul cronologic și a urmărit, pe cât posibil complet, personalitatea poetului în ramificațiile ei orizontale.

În problema raporturilor Eminescu-Junimea, G. Călinescu pleacă de la câteva considerațiuni generale fertile. „Junimea, scrie G. Călinescu, n-a fost decât o reuniune întâmplătoare de oameni – ce e drept – cu multe aspirațiuni comune, dar despărțite printr-o infinitate de atitudini personale, așa încât, a subordona cu totul pe Eminescu grupului sau a-l dezbină, cum fac unii, este o lucrare zadarnică și pătimasă.” Cu multiple nuanțe, sunt desenate afinitățile spirituale dintre Maiorescu și Eminescu, amândoi loviți de ura contemporanilor. Dacă Maiorescu era singura persoană cu care Eminescu putea comunica în sfera contemplativă, nu e mai puțin adevărat că în zona activă comportamentele antitetice, Maiorescu: aulic, glacial, ceremonios; Eminescu: afectiv, iubitor de prietenii strânse, temperament recalcitrant conveniențelor – puteau să dea și au dat naștere unor discordii acute. Față de ceilalți junimiști, Eminescu arăta constant „o plictiseală critică de om conștient de superioritatea sa”; nu gusta ironiile ieftine ale unor oameni ce vedeau, cei mai mulți, în ședințele Junimii un mijloc de omorâre a timpului. Două imagini urmăresc coplesitor pe cititor: una a lui

⁸ Fără a fi analizată monografic, o altă față a existenței eminesciene a suscitât interesul criticului: mizeria materială a poetului. Tangențial, în diverse capitole: *Student la Viena*, *Student la Berlin*, *Bibliotecar și revizor școlar* ș.a., chestiunea e urmărită stăruitor, Călinescu subliniind întotdeauna suficiența mijloacelor de trai. Stipendiul trimis de acasă poetului la Viena „trecea în ochii studenților mai săraci drept o bursă considerabilă; la toate funcțiile bugetare notează remunerările primite, notificând, în perioada revizoratului, că orice aluzie „la mizeria poetului în această epocă” „trebuie explicată prin alte pricini, cum ar fi incertitudinea, decât prin insuficiența teoretică a mijloacelor de trai”. Și mai târziu, în epoca gazetăriei, generalizează: „...legenda vieții proletare a lui Eminescu devine o problemă psihologică și biografică de oarecare curiozitate. Mai toate amintirile contemporanilor sunt născute din dorința de a explica nebunia poetului prin dezordinea vieții sau din mustrarea adusă societății de a fi lăsat pe marele ei exponent intelectual să moară de foame”.

Eminescu „lector oficial“, citind cu glasul lui vibrant și melodios, la ședințele Junimii versurile sale și ale altora; a doua, a prieteniei dintre Eminescu și Creangă, prietenie ale cărei resorturi constitutive, filiații intime și apropieri ce par insesizabile ochiului comun au dat admirabile pagini de proză analitică.

Bizuit mai puțin pe documente, dar cercetând atent lirica erotică a lui Eminescu, rezumând succint aventurile lui sentimentale din perioada adolescenței, a epocii studentești, ca și amorurile, multe și acelea, din vremea stabilirii în țară, la Iași și București, din scrutarea cu ochii istoricului a legendei de dragoste dintre Eminescu și Veronica Micle, din intuirea trăsăturilor de caracter ale poetului, G. Călinescu a ajuns la o imagine inedită: „Lui Eminescu – spirit erotic, de altfel mereu insatisfăcut – îi trebuia o femeie care să împerecheze inteligența cu sălbăticiunea și cu fabulosul, adică ceea ce și caută [...] o amazoană și carnală și obișnuită să calce cu piciorul gol în ierburi, dar lucidă și înțelegătoare a aspirațiilor intelectuale“.

Apoi, firul epic este iarăși înnodat. Trecând prin societatea vremii lui absent, Eminescu devine legendar încă din viață. De o parte, se așază viața fizică alcătuită din umbre și lumini, din amărăciunile unei munci istovitoare, a împrumuturilor umilitoare de la prieteni și secretele bucurii ale scufundării în muncă și lectură în cămăruțele modeste ale câte unei bătrâne, ori rarele evadări din Bucureștiul torid, ca acea neuitată evaziune la conacul din Florești al lui Nicolae Mandrea. De cealaltă, existența spirituală era expusă primejdiei dezlănțuirii necontrolate a imaginației; rațiunea rezista cu greu valului de umbre ce se apropia încet și sigur. O vreme, lumina și umbra stau în dramatic echilibru: o dată zăgazul rupt, lumina rațiunii cedează din ce în ce mai des locul negurii iraționale; va mai pâlpâi firav, ca un sâmbure de foc într-o pădure noaptea, și se va stinge pentru totdeauna suflată de vântul năpraznic.

Tragedia vieții se revarsă peste pagini. Tot timpul, interzicându-și orice subiectivitate, G. Călinescu rămâne la tonul neutru al naratorului din proza obiectivă; totuși, nevăzută, o coardă vibrează pe diferite sonuri la spectacolul vieții eroului. De la maliție, ca în parcurgerea feluritelor ipoteze asupra originii lui Eminescu din primul capitol, la persiflare: „Deși ursitoarele n-au avut, se vede,

grijă să însemne cum trebuie ziua și locul unde micul Mihai a văzut lumina zilei, spre bucuria iubitorilor de «cercetări științifice», ele au avut bunăvoința de a-l deosebi de ceilalți oameni...” sau la sarcasmul cu care comentează reacția la sustragerea din Biblioteca Centrală din Iași, unde Eminescu funcționa ca director, a două scaune, a unei mese și a două dulapuri, unul vechi și altul nou, spre a se servi de ele în vederea uzului său personal: „Din fericire, lumea de bine a prins de veste repede această ticăloșie și s-a grăbit – vezi, Doamne! – să arăte poetului, cum s-a arătat și lui Oscar Wilde, că geniului nu-i este îngăduit să surpe temeliile morale ale societății!”, și de la zâmbetul abia schițat: „El arăta un dezinteres desăvârșit pentru orice element de lux, socotind ca atare unele lucruri utile pentru noi, cum ar fi batista și, chiar dacă ar fi avut mai multe mijloace bănești, el și-ar fi cumpărat în primul rând cărți. Nebănuind vigilența istoriei literare, Eminescu umbla iarna cu un palton închis și cu o căciulă de astrahan, iar mâinile și le vâra în căptușeala mânecilor din lipsă de mânuși”, când amar: crezându-se, probabil, decedat în timp ce făcea o baie, Eminescu „continua să stea culcat sub apă, sub curgerea eternă a robinetelor, până ce, spărgându-se ușa în prezența comisarului [...], fu readus la suferință”, până la dureroasa tristețe finală: „doi servitori ai spitalului fură trimiși să declare decesul la Oficiul de stare civilă, și – cruntă ironie – pe actul de moarte al d-lui Mihail Eminescu, poet, cei doi neștiutori de carte puneau pecetea degetelor lor bătătorite...” o ironie filtrată prin toate gamele o simțim pulsând în spatele cuvintelor. Cartea toată e învăluită într-un zâmbet amar, mizantropic, dovada durerii unui om ce vede imperfecțiunea societății prin mijlocul căreia a alunecat sideral un Luceafăr, dar totodată convins de inutilitatea oricăror imprecății la adresa trecutului.

Un dangăt de clopot, visat cu nesaț de poet, sparge depărtările și un glas psalmodiază, vestind întreaga seminție românească: „Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pământul românesc. Ape vor seca în albie, și peste locul îngropării sale vor răsări pădure sau cetate, și câte o stea va vesteji pe cer în depărtări, până când acest pământ să-și strângă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale”.

De ce a debutat G. Călinescu cu *Viața lui Mihai Eminescu*? Motivele se cade să le lămurim, fiindcă ele caracterizează sub anume laturi o personalitate critică. În *Istoria literaturii române...*, G. Călinescu vorbește, relativ la sine, de „dorința de a lua contact organic cu tradiția“, de faptul că „stricta răceală documentară, prin constrângerile ei, i-ar fi verificat mijloacele de producție“. Va fi fost însă la mijloc, de bună seamă, ambiția de a-și spune cuvântul într-o chestiune delicată și controversată de istorie literară. Sfârșitul deceniului al treilea și începutul celui următor cunosc o recrudescență a interesului pentru Eminescu, sub forma a numeroase studii, articole și ediții de opere*. Din 1930, apărea un buletin, inițial anual și apoi semestrial, *Mihail Eminescu. Lămuriri pentru viața și opera lui Eminescu*, redactate, cu concursul lui Gh. Bogdan-Duică și G. Ibrăileanu, de Lecca Morariu. În aprilie 1931, Octav Minar publica în *Adevărul literar și artistic* un capitol din volumul: *Eminescu, viața și opera lui*, iar secretarul general la Ministerul Cultelor alocase suma de 700 000 de lei pentru o ediție națională a operelor lui Eminescu⁹. Revistele inițiau anchete despre opera și viața lui Eminescu. *Vremea*, de pildă (an II, 1931, nr. 94), sub titlul general *Dacă ar fi trăit Eminescu...*, punea întrebările: „Care credeți că ar fi fost situația lui literară și socială azi? – Credeți că biografia lui cunoscută a influențat în vreun fel simpatia de care se bucura?“. Răspund, printre alții, Ion Barbu, G. Bacovia, O. Goga,

* În 1929 au apărut, de exemplu: M. Eminescu, *Poezii* (Editura Ancora, 1929, 200 p.), îngrijită de E. Lovinescu, care semna și o „introducere“, și Mihai Eminescu, *Poezii* (Editura Națională – S. Ciornei, 1929, 253 p.), sub îngrijirea lui G. Murnu. Ediția lui Lovinescu a fost aspru criticată de Ibrăileanu în *Viața românească*. Criticul ieșean va scoate în anul următor ediția: M. Eminescu, *Poezii* (Editura Națională – S. Ciornei, 1930, 320 IV p.) dând în prima parte a cărții (p. 21–261) poezii din epoca maturității, iar în a doua (p. 265–302), poeziile adolescenței. Dintre criticile aduse lui Ibrăileanu, reținem pe acelea ale lui Pompiliu Constantinescu în *Vremea* (an III, 1930, nr. 123, 124 și 129) și pe ale lui Șerban Cioculescu, în *Adevărul* (1930, nr. 14208). Remarcăm micromonografia lui Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu* (Cartea Românească, 1930), studiile lui D. Caracostea și numeroasele articole, foarte înțesate de date, semnate de G. Bogdan-Duică.

⁹ Ediția națională *Eminescu*, *Gândirea*, 1931, nr. 6, p. 370.

L. Rebreanu, Camil Petrescu, N. Iorga, Eugen Lovinescu, Șerban Cioculescu. Se agita ideea unui monument național al poetului; *Gândirea* inițiază o colectă; învățători inimoși, relatează *Lamura*, în 1927, organizau printre elevii școlilor primare strângerea fondurilor necesare ș.a. Ideea unei vieți a poetului național plutea în aer¹⁰, mulți fiind aceia ce visau în taină să fie autorii ei. Și în această febrilitate generală a așteptării, un tânăr, încă puțin cunoscut, începe să lucreze la viața lui Eminescu cu o energie și o capacitate de abstracție ce uluiește și astăzi. Cu atât mai copleșitoare trebuie să fi fost surpriza contemporanilor și invidia „specialiștilor“.

Aș adăuga și jena tânărului – ivită nu, cum am fi tentați s-o credem, din lipsă de modestie, ci din cunoașterea lucidă a propriilor posibilități – de a ieși în lumea literelor cu un comun volum de cronici literare. El voia să arate tuturor, inclusiv celor de la care așteptase, înfrigurat, un cuvânt de încurajare la început, că și-a croit singur un drum independent: „Aș fi putut strânge în volume articole de critică risipite de câțiva ani prin reviste, mărturisirea într-un interviu¹¹, mult mai atrăgătoare într-un fel, dar mi-am zis că nu se cade unui critic român să păsească în arena literelor cu preocupări recente, înainte de a-și fi dat verdictul și a-și fi încercat puterile cu marii reprezentanți ai spiritului de creație românesc. Mi-am făcut deci o profesie de credință din a începe cu Eminescu, fără de înțelegerea căruia examenul de critic al cuiva este pierdut“.

E foarte probabil ca ideea scrierii vieții eminesciene să-i fi încolțit în minte în anul 1927 sau măcar la scurtă vreme după aceea. Există o mărturie a lui Călinescu în acest sens, evazivă, întâlnită o singură dată în *Postfața* la întâia ediție: „Nu putem, scria G. Călinescu, să nu ne exprimăm aici sentimentul nostru de îndatorire d-lui Ramiro Ortiz, în scurta, dar excelenta biografie a căruia am întrevăzut întâia oară cartea de față“. Volumul la care face

¹⁰ *Viața lui Eminescu*, ed. a II-a de Gala Galaction (Biblioteca Dimineata, 1924) și *Mihail Eminescu*, ed. a II-a mărită, de N. Zaharia (Socec, 1923) au un caracter informativ, ce nu depășește importanța unui capitol de manual școlar, iar de *Viața tragică și românească a lui Eminescu* scrisă de T. Păunescu-Ulmu, nici nu ar face să amintim.

¹¹ Camil Baltazar, *De vorbă cu d. G. Călinescu despre «Viața lui Eminescu»*, *România literară*, an I, nr. 8, 9 aprilie 1932.

aluzie se găsește în cartea Mihail Eminescu: *Poesie*¹², prima versione italiana dal testo rumeno, con introduzione e note a cura di Ramiro Ortiz, con un ritratto e un fac-simile. Introducerea lui Ramiro Ortiz cuprinde o biografie a poetului (p. VII–LXIII) și o *Notă biografică* (LXIV–LXXI). Biografia, având ca titlu *Eminescu: il poeta rumeno della foresta e della polla*, este alcătuită cu mare băgare de seamă și în ea se găsesc embrionar procedeele artistice călinesciene. Ramiro Ortiz descrie și el casa de la Ipotești, folosește dialogurile drept citate¹³, recurge la amintirile celor ce l-au cunoscut pe Eminescu. Gh. Eminovici, ca să luăm un exemplu, e caracterizat prin intermediul informațiilor lui Matei Eminescu: „*Nostro padre, c'informa il capitano Matei Eminescu, fratello del poeta, aveva gli occhi azzurri, carattere violento, ma era assai buono di cuore. Possedeva una forza erculea, e parlava correntemente il ruteno e il russo*“. Sau: „*Che cosa fece Eminescu durante i tre anni che mancò da Cernăuți? Ce lo racconta il gran commediografo e nuvelliere rumeno I. L. Caragiale in quel capovaloro di concisa e coloranta eleganza che s'intitolo: «Nel Nirvana»*“ și e reprodușă, în traducere, în întregime, *În Nirvana*. Lectura nuvelei *Sărmanul Dionis* la Junimea e reprodușă după amintirile lui Gh. Panu, întâlnirea dintre Eminescu și Negruzzi, după însemnările acestuia din urmă etc., etc.

E de făcut o precizare: *Viața lui Eminescu* văzută de Ramiro Ortiz e pitorească, el recurge la procedee artistice cu intenția de a da culoare și fluentă, din dorința de a evita notarea pas cu pas a faptelor, ori a înlătura monotonia înșirării unor aride date cronologice. Coloratura nu afectează ținuta științifică a expunerii; rămâne o simplă ornamentație. Nu putem nega existența pitorescului, a senzaționalului, în biografia călinesciană; de câteva ori, și unul, și altul rețin fragmente identice. Superficial, procedeele par înrudite, însă aparența nu poate ascunde deosebirea esențială. Ramiro Ortiz reproduce în text scene din scrieri epice din instinct – să se rețină că el anexează pur și simplu un material brut –,

¹² Biblioteca sansoniana straniera, diretta da Guido Manacorda, G. C. Sansoni, Editore-Firenze, 1927.

¹³ Într-o formă rudimentară și doar sporadic, dialogul sub formă de citat e folosit de Gala Galaction (*op. cit.*): el utilizează și amintirile lui Ștefanelli.

urmărind să faciliteze lectura și să capteze interesul publicului cititor italian pentru viața lui Eminescu. Dacă sugestia pornește de la Ramiro Ortiz, utilizarea mijloacelor artistice vine la G. Călinescu dintr-o vocație epică înăscută. Întregul material e supus unei prefaceri creatoare, e subsumat năzuinței de a înfățișa o individualitate concretă în întreaga ei complexitate, pe pânza unei epoci concret determinată istoric. E, de altfel, ideea enunțată în aceeași *Postfață*: „Nimic fictiv n-a intrat în țesătura acestei cărți, și dacă ceva poate avea aerul unei literaturi, aceasta nu este decât încercarea de a scoate, din narațiune și analiză, *portretul* (subl. aut.) lui Eminescu“.

Când a început efectiv pregătirea *Vieții*? E mai cuminte să ne închipuim că o fază mai mult sau mai puțin îndelungată G. Călinescu a desfășurat o acțiune dirijată în vederea parcurgerii integrale, atât cât se cunoștea atunci, a materialului bibliografic, a operei îndeosebi. Lectura i-a dat o viziune totalitară, o *sinteză*¹⁴ pe care o avea în cap la începerea redactării definitive. Așa trebuie înțeleasă fraza în care mulți comentatori au văzut un paradox de necrezută subtilitate: „De altfel, pentru a ajunge la sinteză trebuie să pornești tot de la sinteză, singura care-ți dă tabloul golurilor de urmărit și de umplut“. Propozițiile au fost formulate concret în vederea motivării procedurii. Vor fi fost mulți cei ce credeau că biografia eminesciană poate fi scrisă numai după cercetarea exhaustivă a documentelor: „Nu aceasta este părerea noastră, zice G. Călinescu. Scopul biografiei este viața, nu faptele și, când sunt destule fapte spre a intui viața, biografia devine legitimă“. Intenția de a scrie *Viața lui Eminescu* și-o anunță public, discret, în *Vremea*

¹⁴ Două articole din săptămânalul *Vremea*, scrise în spiritul ce caracterizează opera finită: *Opinii asupra lui Mihai Eminescu* și *Pentru o biografie a lui Eminescu*, apărute la 9 și 26 aprilie 1931, pledează în favoarea ipotezei: „Sute de pagini se scriu despre Eminescu, dar lipsește până acum singura pagină ce ne trebuie: pagina critică“; în continuare, ironiza faptul că în Eminescu este văzut *portul, profetul, geniul* care prevede totul; Eminescu e pedagog, filosof, om politic. Sunt ideile din întâiul volum al *Operei lui Eminescu*. În al doilea articol, găsea nefondată „mizeria“ eminesciană: „O biografie a lui Eminescu orientată de această prejudecată ar fi falsificată și, fără îndoială, trivială“. *Eminesciune, I, II*, unde dă informații despre cursurile audiate de Eminescu la Viena și Berlin și publică textele satirice ale acestuia împotriva lui Titu Maiorescu ș.a. (*Cuvântul*, nr. 2232, iulie 1931) dovedesc frunzărirea manuscriselor eminesciene.

(nr. 185, 1 mai 1931). Pe la începutul toamnei lucrul se găsea în faza finisării, și autorul încredințează presei fragmente din biografie. Prin noiembrie, cartea va fi fost terminată. Sub titlul *Viața lui Mihai Eminescu*, monografia e publicată în foileton în cotidianul bucureștean *Mișcarea*; începând cu nr. 316 din 11 decembrie 1931, au fost tipărite până la 31 decembrie primele două capitole în întregime și începutul capitolului al treilea. Cel dintâi ce va fi citit cartea în forma ei definitivă a fost prietenul Mihai Ralea și, entuziasmat – „lui îi datorez publicarea *Vieții lui Eminescu*”¹⁵ – a dus manuscrisul lui Al. Rosetti, directorul, atunci, al Editurii Cultura Națională.

Biografia călinesciană stârnise curiozitate. Părțile publicate, interviul luat autorului de Camil Baltazar o amplificau. În a doua jumătate a lunii aprilie 1932, cartea apărură. Peste douăzeci de publicații centrale și provinciale, lunare, săptămânale sau cotidiene, literare ori organe politice i-au închinat cronici și recenzii. Un număr atât de mare de referințe critice a întrunit în epocă numai *Răscoala* lui Rebreanu. G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, Paul Zarifopol, Șerban Cioculescu, Al. Rosetti, M. Sebastian ș.a. elogiază cartea. Reacții negative, de o violență verbală inavuabilă, au venit inițial din partea grupului de cercetări eminescologi: Lecca Morariu, C. Manolache, I. E. Torouțiu. Acestora și altora le-a răspuns, iritat, G. Călinescu. Mai întâi, ironic și grav, într-un pamflet¹⁶ de violență eminesciană: „Se cheamă «eminoscolog» un publicist care, fără să se fi ilustrat în nici un domeniu al culturii (ba uneori fiind cu totul refractar ei), se așază ca mușța pe suprafața problemei eminesciene și o umple cu o cangrenă verzuie și fetidă. Caracteristica eminescologiei este prohibiția pentru alții a oricărei apropieri de Eminescu. Atunci cade asupra îndrăznețului o muscărie mărunță de insulte și invocări către Dumnezeu. Eminescologul este ori cu desăvârșire incult, ori de o incomprehensibilitate feroasă, de un fanatism și un moralism

¹⁵ G. Călinescu, *Rememorări, Națiunea*, nr. 527, 25 decembrie 1947, p. 5.

¹⁶ *Eminescologi, România literară*, nr. 16, iunie 1932, p. 1.

superlativ, care mârâie la orice presupusă atingere a gloriei eminesciene“.

Cu indignare identică scria¹⁷, oarecum concluziv, peste o lună, denunțând „morbul eminescologic“: „Întocmai cum după o lipsă îndelungată de acasă găsești în duhoarea încinsă a odăilor pânze multiple de paianjen, gângăanii hirsute, molii, găuri de șoareci și culturi de mucigaiuri alburii pe suprafețele umede ale pereților, tot astfel, în lipsa criticilor, s-au cuibărit în problema eminesciană tot felul de paraziți ai istoriei literare, care de ani de zile trag și țin în umbră pânza lor fetidă. Ei au legat ușile și ferestrele în rugini și în cleiuri, încât nimeni nu mai poate pătrunde în opera lui Eminescu fără scârțâieturi grozave și bâzâit de muște pe gunoi“ etc.

Aveau loc incidente, rizibile în fond, dacă ele n-ar fi fost expresia unei anume mentalități, ca acela relatat tot de Călinescu în articolul de mai sus. În ziua apariției cărții, Octav Minar pătrunde în biroul Editurii Cultura Națională, face enorm scandal editorului pentru că a tipărit cartea, îl amenință cu darea în judecată și, pe urmă, admonestează pe funcționarii librăriei Alcalay fiindcă expuseseră *Viața lui Mihai Eminescu* în vitrină.

Și în această vreme, numele lui G. Călinescu și cartea lui, citită cu frenezie, pătrund în sfere sociale eterogene.

Prin octombrie același an, la Iași, se judeca procesul elevului Goldenberg, care încercase să-și ucidă profesorul. Procesul devine celebru prin cei doi avocați, tată și fiu: Oswald și Ionel Teodoreanu, ce apărau interese contrarii. Iată comentariul presei¹⁸: „În fața unei săli cu peste 500 de auditori, d. Teodoreanu a apărut tânăra generație împotriva atacurilor aduse de d. Omer Popovici.

D. Popovici: Tineretul trebuie reprimat sever... E o psihoză generală de desfrâu și nepăsare... Goldenberg, elevul mediocru care nu știa cine e Zola.

D. Ionel Teodoreanu: Nu se cade să vorbiți dvs. astfel de generația de azi. Dvs. care aparțineți generației ce l-a înmormântat pe Eminescu.

¹⁷ *Morbul eminescologic, Adevărul literar și artistic*, nr. 605, 10 iulie 1932, p. 5.

¹⁸ * * * *Cazul Eminescu la jurați, România literară*, nr. 37, 29 octombrie 1932, p. 4.

D. Popovici: Eminescu a lovit puternic în generația trecută, a lovit prea dur. Ea nu avea sentimentul de înțelegere artistică a celei de astăzi. Dar cea de azi ce-a făcut pentru Eminescu?

D. Ionel Teodoreanu: L-a dat pe Călinescu, care a scris cel mai frumos imn închinat lui Eminescu. (*Aplauze puternice în sală.*)“.

2. Opera lui Mihai Eminescu

2.1. Căutări

Reluând lectura *Operei lui Mihai Eminescu*, m-am întrebat ce l-a determinat pe G. Călinescu să se cufunde într-o lucrare de asemenea proporții? Justificările, risipite în postfețele celor cinci tomuri, nu mulțumesc. A luat G. Călinescu totul, răbdător, de la capăt numai pentru că publicul larg ignora adevăratele fețe ale poetului?

Terminasem lectura revistei *România literară* a lui Liviu Rebreanu pe 1932 și parcurgeam, pagină cu pagină, *Adevărul literar și artistic* din același an. Întrebarea continua să mă obsedeze. Știam că *Opera lui Mihai Eminescu* fusese rescrisă în trei volume și fosta Editură a Fundațiilor Regale o pregătise pentru tipar în 1947, însă cartea rămăsese în șpalt. Comparasem capitolele din această nouă variantă apărute fragmentar în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* cu prima ediție și îmi ziceam: – De ce nu a scris-o așa de la început? Paginile *Adevărului literar și artistic* îmi aduceau în fața ochilor poemele eminesciene comentate de G. Călinescu și, pe măsură ce le citeam, aproape paradoxal, se impunea cu netăgăduită evidență o convingere pe care atunci când am rostit-o cu glas tare mi s-a tăiat răsuflarea: – Când a început să scrie *Opera lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu nu cunoștea vastitatea operei eminesciene! Evident, era convins că Eminescu este un foarte mare poet, însă convingerea aceasta nu era a lui, ci a epocii; citise poezia antumă, o parte din lirica și proza postumă, răsfoise – *Viața lui Mihai Eminescu* o dovedește – manuscrisele

poetului, dar spiritul integral al poeziei eminesciene îi rămăsese, pentru moment, ascuns.

În primăvara anului 1932, G. Călinescu începuse studiul operei eminesciene. Era optimist și spera să scoată *un volum de comentarii* asupra poeziei lui Eminescu în toamna aceluiași an. S-a încumetat să facă destăinuiri presei, fiindcă *România literară* anunța la *Curier literar*¹ apariția volumului ca iminentă: „Toate aceste teme și capitole, care au fost numai eboșate în primul volum (în *Viața lui Mihai Eminescu* – n. mea), vor fi reluate și desăvârșite în cel de-al doilea. Dacă primul volum a fost alcătuit oarecum sub imperativul unei grabe metafizice, cel de-al doilea se scrie pe îndelete și sub semnul unei sânguințe și al unui echilibru cum numai o operă critică cere. În acest al doilea volum va apare și portretul spiritual al lui Eminescu, care lipsește în primul volum“.

După ce a început studiul manuscriselor eminesciene la Biblioteca Academiei, G. Călinescu sesizează greutățile nebănuite până atunci ale întreprinderii sale și se convinge de imposibilitatea terminării într-un timp scurt a volumului despre opera lui Eminescu: „Cu toate edițiile de poezii postume (Hodoș, Scurtu, Chendi), observă el², Eminescu a fost așa de puțin studiat în manuscrisele sale, încât cine se încumetă să studieze opera poetului își dă numaidecât seama că, fără o transcriere sistematică a compunerilor inedite, nu poate întreprinde nici o lucrare“. De aceea îl bate gândul să întocmească în prealabil „o ediție critică a tuturor postumelor eminesciene ce merită vreun interes“, spre a fi folosită drept instrument de lucru. Hotărârea era motivată prin exemplul poeziei *Egiptul*; ea părea multora inconcludentă, deoarece puțini știau că piesa e doar o parte dintr-un poem mai larg. Ediția proiectată nu a fost făcută decât mai târziu, și altfel. La 23 iulie 1932, *România literară* anunța că „domnul G. Călinescu, colaboratorul nostru, a plecat în vilegiatură la Techirghiol, unde își va termina volumul *Opera lui Mihai Eminescu*“, însă istoricul literar înțelesese, deprimat, că nu are putința să-și termine cartea și abandonează temporar proiectul.

¹ *România literară*, an I, nr. 12, 7 mai 1932, p. 4; știrea, nesemnată, aparține lui Camil Baltazar.

² *Un poem eminescian*, *România literară*, an I, nr. 13, 14 mai 1932, p. 1.

Înainte de a lua această hotărâre, dar și după aceea, în periodicele vremii: *Viața românească*, *România literară*, *Cuvântul* și mai cu seamă în *Adevărul literar și artistic*, G. Călinescu începuse a da la iveală rezultatul cercetărilor sale preliminare asupra manuscriselor eminesciene. De o parte, se clasează considerațiile asupra operei ce vor intra ulterior în țesătura generală a expunerii, de alta, se așază fragmentele din opera eminesciană practic necunoscute publicului larg, date acum întâia oară la iveală. Manuscrisele eminesciene sunt străbătute și transcrise metodic, G. Călinescu descoperind treptat pentru public, însă în primul rând pentru sine, fața neștiută în proză sau versuri a poetului. Piesele acestea vor fi incluse ulterior în volumele II, partea a doua, și III ale *Operei*.

Publicarea postumelor eminesciene a început aproape concomitent în *România literară* și în *Adevărul literar și artistic*. Pe o distanță de aproape două luni, în revista lui Rebreanu a fost reprodus *Memento mori*, comentat³ un vis al lui Eminescu, analizată piesa de teatru *Văduva din Ephes*⁴ etc. Cu *Patru fragmente eminesciene*, trei în proză: *O nuvelă fantastică*, *Iașii în 1840*, *Boierimea de altădată*, și o dramatizare a basmului *Povestea împăratului fără urmaș*, se deschid postumele comentate în magazinul lui M. Sevastos. Pentru evoluția generală a concepției estetice călinesciene și mai cu seamă a unghiului din care a început studiul operei eminesciene, nu e lipsit de semnificație să atragem luarea-aminte asupra justificărilor inițiale: „A publica în întregime proiectele eminesciene – scria G. Călinescu, într-o notă ce preceda textele de mai sus –, atunci când ele sunt nedeșăvârșite, poate fi un lucru tot așa de nepotrivit ca și ignorarea lor“. Și continua, așezându-se într-un punct de vedere devenit tradițional în studierea lui Eminescu: „Ceea ce criticului literar îi folosește (în cercetarea directă a mss.), publicului îi poate falsifica opiniunile și zdruncina cultul pentru poet. De aceea, până la o eventuală ediție de postume, destinată evident unui public restrâns, găsesc cu cale să dau cititorului

³ *Varietăți eminesciene*, II, III, *România literară*, an I, numerele din iulie-august 1932.

⁴ *Ibidem*.

o imagine mai bogată despre opera eminesciană, transcriind fragmentar, dar sintetic din manuscrisele sale“. Postumele eminesciene falsifică opiniile și zdruncină cultul masei pentru poetul *Luceafărului!* Iată însușirea aproape textuală a concepțiilor lui G. Ibrăileanu și N. Davidescu. Pe parcurs, argumentarea inițială va fi uitată. În numărul următor al aceleiași reviste, tipărește proiectul de nuvelă pe care îl intitulează *Avatarii faraonului Tlă*. Editorul subliniază ilizibilitatea textului, scrierea „adesea fugară, abia schițată, indescifrabilă“. Cu unele interpretări dubitative, sunt reproduse în întregime părțile descriptive, dialogurile „lipsite de interes“ fiind sintetizate. Tot G. Călinescu intitulează manuscrisul 225, ff. 168–280 *Moartea lui Ion Vestimie* (A.L.A., nr. 604, 3 iunie 1932); textul e tipărit în întregime, deoarece „rezumarea ar dăuna aici inteligibilității textului“. La fel procedează cu manuscrisele: *Visul unei nopți de vară*, *Falsificatorii de monede*, *Marcu-vodă*, *Umbra mea*, *Întâia sărutare* și *Amalia*, textul celei din urmă „crud, trivial chiar, neliterar“, rezumat numai ca document psihologic. În schimb, *Eminescu, poet al Daciei* (A.L.A., nr. 614, 11 septembrie 1932), este un adevărat microstudiu: prezentare, istoric, apreciere estetică – ce va intra cu minime modificări în *Descrierea operei*; factură identică are analiza dramei istorice *Alexandru Lăpușneanul*.

Structura cărții i se dezvăluie autorului abia în procesul elaborării ei. G. Călinescu scrie cu scopul de a înlătura prejudecăți curente atunci, izvorâte din ignorarea dimensiunilor reale ale operei eminesciene; de aceea, acordă un volum studierii „filosofiei“ poetului și un capitol disecării „culturii“ lui. Lipsa unei ediții critice a postumelor a impus cu necesitate „descrierea“ ei. G. Călinescu își redacta monografia în vreme ce semna săptămânal cronica literară în *Adevărul literar și artistic*, iar împrejurările îl determină să încredințeze tiparului volumele pe măsură ce le elabora. De aici lipsa răgazului necesar reflecției și modificările în mers efectuate în compoziția cărții. La sfârșitul volumului al III-lea, de exemplu, precizează că, „urmează *Eminescu în timp și spațiu* și studiul critic propriu-zis către care ținesc toate eforturile de până acum“, dar volumul al IV-lea va cuprinde *Cadrul psihic*, *Cadrul fizic* și *Tehnica*. În fine, zăbovind vreme îndelungată printre manuscrise pe care le citește pentru întâia oară cu largă comprehensiune, mutând

treptat accentul de pe antume pe postume, G. Călinescu a avut neîndoieľnic sentimentul că descoperă un alt Eminescu decăt cel știut până atunci și, furat de plăcerea bucuriei creatoare, nu a mai luat în seamă lungimea comentariului.

2.2. Filosofia teoretică. Filosofia practică

Întăiul volum al operei lui Mihai Eminescu urma să contribuie la elucidarea problemei, primordială pentru epocă, dacă Eminescu a fost ori nu un filosof în accepțiunea dată de Universitate noțiunii. De la început, G. Călinescu formulează sumar, ca ipoteză de lucru, teza generală a inexistenței la Eminescu a unei gândiri filosofice proprii și cu atât mai puțin a unui sistem organizat. Cu toate acestea, manuscrisele, o bumă parte a poeziei și prozei antume vădesc încercări, unele duse până la capăt, altele retezate în diversele stadii ale intenției, de a răspunde problemelor fundamentale ale existenței. Aici se întrezăresc semne neîndoieľnice de metodă și tocmai acestea, precizează G. Călinescu, ne fac să vedem în Eminescu un filosof, nu atitudinea contemplativă a poeziilor lui. Aproape jumătate din primul volum, cuprins sub titlul *Filosofia teoretică*, susține cu argumentele logice ale demonstrației ipoteza inițială.

Mai întâi, G. Călinescu își așază eroul în timpul istoric. Prin însăși epoca venirii pe lume, Eminescu „trebuia să cadă cu gândirea lui în penumbra idealismului postkantian“; prin influența copleșitoare, după cum va constata ceva mai târziu, a lui Schopenhauer, Eminescu se va apropia de spiritul criticismului, despărțindu-se în aceeași măsură de optimismul metafizic hegelian.

Fără puțință de tăgadă, G. Călinescu găsește în gândirea eminesciană o influență de substanță a sistemului filosofic kantian, restrâns la apriorismul în care Eminescu vedea o îndreptățire teoretică a visului poetic și la estetica transcendentală, puțința dispunerii nelimitate de datele realității satisfăcând pe deplin imaginația demiurgică.

I se pare, în schimb, inexactă teoria celor ce încercau să vadă în *Sărmanul Dionis* numai o ilustrare a transcendentalității formelor intuiției. Pentru a-și susține punctul de vedere, G. Călinescu comentează nuvela în spirit kantian, relevând, ironic, mreața de

contradicții și absurdități în care cădem astfel, fiindcă *Sărmanul Dionis* „e o nuvelă grea de gândire, dar de gândire relativ originală și consecventă în toate crengile ei...”. Afirmatia se sprijină și pe analiza unui fragment din *Avatarii faraonului Tlă* (scena dintre Tlă și Isis), a poeziilor *Revedere*, *Glossa* etc. Ușoare urme de leibnizianism găsește în teoria armoniei prestabilite „între toți arheii și între aceștia și ființa divină”, dar hegelianism cum au încercat mulți să demonstreze, nu¹.

O bună parte a studiului analizează străduința lui Eminescu de a da soluții proprii problemelor filosofice, veleitate nu lipsită de interes, adăugăm noi, și sub aspect psihologic. G. Călinescu urmărește felul cum Eminescu caută „să împace filosofia modernă cu cosmogonia religiei, cu miturile astrologiei, cu gândirea, într-un cuvânt, a unei lumi patriarhale la care ținea atât de mult”, ori chipul în care poetul a încercat să răspundă la problema nemuririi sufletului. Eminescu s-a simțit atras și de inițierea magică, pomire explicată fie prin înrăurirea romantismului, fie prin aplicarea congenitală spre mistere. Magia eminesciană tinde să facă din univers un sistem de mecanică exactă, a cărei formulă criptografică o pot deține câțiva inițiați. Ajuns la acest punct al demonstrației, G. Călinescu se oprește asupra filosofiei *Luceafărului*. În antiteză cu suma interpretărilor ce atribuiă lui Hyperion semnificațiile cele mai năstrușnice, G. Călinescu se oprește la singura explicație plauzibilă, aceea dată de poetul însuși și acceptată azi, tacit, de toată lumea.

Considerațiunile asupra pesimismului eminescian – e aici o observație plină de sugestii: în poezie pesimismul scade o dată cu vârsta; el are mai mult o coloratură afectivă, din pesimism Eminescu nescotând nici o concluzie practică – se împletesc în partea finală cu indicarea posibilelor influențe schopenhaueriene. Adeverata gândire eminesciană o caută G. Călinescu în scrierile cu caracter teoretic, găsind „o variantă mai personală a pesimismului schopenhauerian, la baza căruia stă exultarea instinctului”. În sprijinul afirmației aglomerează mai multe exemple în versuri sau în proză, concluziile consolidând ipoteza inițială.

¹ G. Călinescu evidențiasse anterior *Antihegelianismul lui Eminescu*, în *Viața românească*, nr 10, 31 octombrie 1933, p. 27–30.

Filosofia teoretică eminesciană are un caracter eclectic, date adunate de poet pentru folosul spiritual personal, ori, cel mult, un punct de plecare pentru politică și etică; dar prezintă un interes de originalitate, precizează G. Călinescu, prin chipul cum din ea „răsar propozițiile gândirii practice“. Din acest unghi determină și „valoarea de esențialitate“ a elementelor componente: transcendentalismul și heraclitismul de izvor schopenhauerian, indiferente sub raportul gândirii totale, sunt teme literare fructuoase.

A doua parte a întâiului volum, *Filosofia practică*, e clădită pe două suporturi tratate aproximativ egal. Mai întâi, G. Călinescu desenează harta gândirii eminesciene și atrage luarea-aminte „asupra unui fapt pe care mulți tind să-l învelească în umbre, și anume: cu oricâte abateri, filosofia eminesciană este, în esența ei, o variantă, uneori și mai mult, un comentariu al filosofiei lui Schopenhauer“. Este prima demonstrare amplă, documentată, a influenței filosofului german asupra lui Eminescu, făcută prin coroborarea atentă a manuscriselor, prin disecarea minuțioasă a prozei și poeziei eminesciene, izolarea fragmentelor edificatoare și notarea reacției eminesciene în fața temelor poetice fundamentale.

Influența schopenhaueriană, cu infuzii și de altă origine, e preponderentă și în sistemul gândirii politico-sociale. Cu înțelegere, dar menținându-se în limitele obiectivității, e analizat patriotismul lui Eminescu, apărător neclintit al statului național, opunând indivizilor hibrizi, uscăturilor omenirii, aflați la suprafața vieții sociale, poporul român, „un popor plin de originalitate și de o feciorelnică purtare“. Textele eminesciene parcurse acum vor lăsa urme în gândirea călinesciană; în capitolul final al *Istoriei literaturii române...*, în paragraful întâi al primului capitol din mica istorie a literaturii române, este vizibilă osatura ideilor eminesciene. După analiza conceptului de națiune, criticul se oprește asupra specificului național și a tradiționalismului eminescian, probleme discutate cu aprindere de generațiile anilor '30.

În disecarea primului concept, G. Călinescu are prilejul de a-și arăta iarăși aversiunea față de gândirism, fiindcă aluziile de mai jos sunt fără îndoială la adresa *Gândirii*: „Unii, socotind că specificul națiunii este ortodoxia, preconizează ca singură cultură

valabilă aceea bizuită pe creștinismul bizantin și cu tendința de a-și căuta strămoși, printre care în rândul întâi, nici vorbă, Eminescu“. O asemenea atitudine – comentează G. Călinescu – este absurdă, fiindcă simpla examinare a principiilor gândirii eminesciene nu lasă puțința unei atari interpretări și la urma urmelor poetul nu a descris niciodată conținutul unui asemenea specific. Opiniile ortodoxe ale poetului, câte sunt, au în primul rând un substrat cultural.

Mai întemeiată i se pare lui G. Călinescu teza tradiționalismului eminescian, pe care o apropie de conservatorismul lui Titu Maiorescu, amândouă ivite ca un răspuns la saltul idealist al liberalilor, și iată-l pe Eminescu în ipostaza, nu mai puțin edificatoare pentru cunoașterea razei gândirii lui, de teoretician al unei întocmiri sănătoase a țării. Analizei nu i se poate găsi cusur, și finețea ei reiese fie și din disocierile paralele enunțate de critic: „E necesar numai să disociem mereu partea de vis social din gândirea poetului de soluția propriu-zis practică, precum e de trebuință să ținem seamă că, bizuit pe ideea progresului lent și natural, Eminescu putea lăuda o formă trecută, fără să mai creadă în viabilitatea ei“.

Utilă mi se pare și precizarea esenței conservatorismului. A fost acesta o constantă a gândirii eminesciene ori o atitudine artificială determinată de vicisitudinile existenței sau, chiar mai mult, de o ură personală împotriva liberalilor? „Eminescu, zice G. Călinescu, era conservator din rațiuni teoretice și prin temperament“; el demonstrează, în continuare, nesusținerea unei atitudini, aducând în ajutor discursurile parlamentare ale lui Barbu Catargiu. În fine, după condensarea încă o dată într-un paragraf final a caracterelor gândirii politice a lui Eminescu, G. Călinescu își încheie expunerea prin notarea poziției poetului față de C. A. Rosetti și Ion Brătianu.

Din parcurgerea textelor numai sub latura teoretică, G. Călinescu scoate, în a doua parte a ultimului capitol, *filosofia practică* a poetului, notând câteva din atitudinile lui Eminescu față de realitățile politice, culturale, sociale. Și e turburător, adăugăm noi, să constăți cum în persoana poetului sunt grupate plenar atitudinile care, fragmentar, au format constanța atitudinii civice a marilor săi contemporani: dezgustul pentru politicianism al lui Caragiale,

pasiunea folcloristică a lui Creangă, străduința cultivării limbii, întâlnită la Maiorescu.

Cu peste două decenii înaintea lui Caragiale, cel din 1907. Din primăvară până-n toamnă, Eminescu denunța cu „violenta sputei“, zice Călinescu, inexistența unei antinomii reale de interese între partidele politice românești: „Partide personale și nu de principii? Ce va să zică asta? Nimica. Ați auzit ceva nou? Ionescu și Ion Ghica și-au dat mâna...“. Dezgustul se răsfânge abundant asupra liberalismului, în el văzând Eminescu poftele unei clase alogene. (Nu e mai puțin adevărat că pe acest naționalism se greșea accentuând antisemite și xenofobe.) Alogenitatea noii clase sociale în curs de consolidare este pentru Eminescu cauza ce ar explica discontinuitatea dintre generații, manifestată adesea sub forma discordiei. Ca metodă, în vederea susținerii demonstrației, G. Călinescu enunță ideea, transcrie după aceea un fragment edificator dintr-unul din pamfletele poetului și dă în continuare cunoscutele versuri din *Scrisori*, care, în noul context, par transpunerea întocmai a textului în proză. În lumina acestei atitudini practice capătă o nouă configurație și elogiul adus de Eminescu generațiilor vârstnice din *Epigonii*.

Cultivarea limbii are la Eminescu sensul promovării civilizației naționale. Aici se apropie de Titu Maiorescu, iar atacurile împotriva reprezentanților curentului latinist îl aduc în cercul preocupărilor lui Odobescu și Hasdeu, G. Călinescu observă că activitatea folclorică eminesciană, cât și materia populară a unora din compunerile sale poetice nu vin numai dintr-un instinct de poet, ci sunt și o urmare a unei concepții filologice a culturii.

Eminescu și-a afirmat disprețul și pentru „proletariatul condeiului“, înțelegând prin aceștia nu creatorii intelectuali, ci avocații și funcționarii, desconsiderați din rațiunea improductivității lor. România, ca țară agricolă, nu putea să suporte un aparat administrativ complicat, sporit artificial de liberali și așezat pe umerii țărănimii.

Atitudinea estetică – e uimitoare, adăugăm noi, asemănarea sub acest aspect dintre Eminescu și Titu Maiorescu, dar și mai neașteptat este să descoperi în resentimentele eminesciene față de cultura franceză germenii temperamentului viforos al lui Nicolae

Iorga –, ideile pedagogice ale poetului, concepția sa despre națiune și biserică, poziția față de conaționalii din cuprinsul fostului imperiu austro-ungar, conjugate cu celelalte atitudini, au adus la cunoștința publicului larg – și aici găesc în primul rând meritul cărții – laturi practic necunoscute ale personalității și activității marelui poet. Desfoliată de miturile ridicate artificial în jurul ei, statuia eminesciană a căpătat sub dalta lui G. Călinescu noi contururi; a apărut un Eminescu credibil, însă nu mai puțin impresionant prin larga arie a cunoștințelor sale și setea nepotolită de absolut.

Gândirii politice a poetului criticul îi găsește ca punct de plecare economicul. Este un punct de vedere fertil și generator de utile disociații. Printre cei dintâi în epocă, bizuit pe material documentar. G. Călinescu își exprimă certitudinea că autorul *Luceafărului* a cunoscut teoriile economice ale lui Marx, dar pune sub semnul probabilității puterea înrâuririi lor. Și în antiliberalismul poetului, G. Călinescu vede în fapt atitudinea materialistă pe care Eminescu o opunea „idealismului” liberal. Tot acum sunt analizate prin prisma criticii societății burgheze: *Împărat și proletar*, *Viața*, ca și fragmentele caracteristice în proză. Dar și aici ideile criticului sunt foarte personale, și celor ce ar rămâne încurcați, văzând, de pildă, în Eminescu un teoretician al statului țărănesc, G. Călinescu le oferă resorturile psihologice ce au pus în mișcare asemenea schelării.

*

Oricum am privi acest întâi volum, oricât ne-am entuziasma în fața laturilor inedite ale personalității poetului, acum scoase la iveală, oricâtă admirație vom revărsa peste volumul de muncă bănuir dedesubt, senzația globală de sinteză rămasă într-un stadiu prim de organizare nu se poate șterge. Impresia a fost resimțită, se pare, chiar în epocă; numărul redus al recenziilor și notelor critice, tonul în general mai moderat, poate fi un indiciu.

Cititorul cu pregătire medie, căruia i se adresa în primul rând, nu putea recepta pe deplin studiul călinescian, dar el nu satisfacea nici pe omul de știință. Lectorului i se puneau în față

două monologuri de uscată exegeză, unul cam de nouăzeci de pagini, celălalt de aproape o sută treizeci. Lungimea și luxurianța expunerii opuneau piedici receptivității. Cartea presupunea o participare activă a lectorului, însă, nefamiliarizat cât de cât cu problemele filosofice, el izola cu greutate de sub învelișul verbal osatura demonstrației.

Intuind greutățile inerente unei asemenea interpretări, G. Călinescu s-a orientat, conștient, spre eseu, atât din dorința de a evita ariditatea, cât și din aversiunea cunoscută, afișată programatic, pentru „izvoriști”. Modalitatea aleasă nu-l mulțumea pe omul de știință; insatisfacția venea nu atât din lipsa aparatului critic: materia era insuficient sistematizată și incomplet argumentată.

G. Călinescu însuși nu a fost mulțumit – ca de cartea întreagă de altfel – îndeosebi de acest prim volum (v. mai jos); după mai bine de un deceniu, l-a prefăcut complet, și versiunea nouă a fost ulterior publicată² sub titlul: *Izvoarele filosofiei teoretice a lui Mihai Eminescu*. Nu era numai o revizuire a volumului inițial. Fraze întregi sunt păstrate, exemplele asemenea, dar totul este regândit, reordonat și reînchegat într-o altă structură. În plus, textul, supus rigorilor științifice, e însoțit de un abundent subsol de trimeri, referințe, note explicative. La aceasta se adaugă sobrietatea aproape aforistică a expunerii. Față de structura primară, studiul prezent a înlăturat a doua parte din capitolul *Filosofia practică*, amplificând restul. Divizat în 15 secvențe, studiul e pus sub influența lui Schopenhauer; dintre celelalte înrâuriri, receptate tot sub călăuză lui Schopenhauer, filosofia lui Kant e mai puternică. Metoda compendierii e folosită și acum. Se constată o preocupare mai susținută pentru reliefarea încercărilor poetului de a da soluții personale problemelor filosofice. Ceea ce în 1934 era analizat global, nediferențiat, de data aceasta e izolat în paragrafe deosebite: 2) *Individul metafizic și nemurirea*; 5) *Metempsicoza. Palingenezie*; 6) *Magia*; 7) *Ocultism, geocentrism, astrologie etc.*; 8) *Teoria îngerilor*. Însemnările astrologice, de exemplu, încetează la un moment dat, observă G. Călinescu, de a mai fi simple divagații de poet, iar în obsesia stelelor criticul vede o încercare

² *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an V, nr. 3–4, 1956, p. 399–479.

poematică nelipsită „totuși de un aspect filosofic, și ca atare nu trebuie socotită o simplă fantazare“. Toate firele demonstrației se adună în paragraful final: *Conversiunea spre natură prin instinct* în aceeași idee formulată cu ani în urmă: miezul gândirii eminesciene se află „în primatul naturii și corelatul ei uman, instinctul“, și adaugă: „Optimismul și pesimismul poetului, pentru cine le socotește antinomice, se pot concilia astfel: decât conștiința, mai bun instinctul, decât instinctul, mai bună moartea“.

2.3. Cultura

Desenarea conturilor culturii eminesciene, primul studiu de amploare de acest gen din literatura română critică și, până acum, nerepetabil, a determinat de asemenea restaurarea imaginii reale a lui Eminescu.

Printr-o răsturnare antitetică a unghiului de percepție – să fi fost un sentiment difuz de vinovăție al generațiilor care au trăit sfârșitul dramatic al poetului? Posibil! – la numai câțiva ani de la moarte și în continuare timp de aproape trei decenii, Mihai Eminescu a devenit chintesența însușirilor și virtuților umane, suma cunoștințelor posibile despre univers. Eminescu este cel mai mare filosof, cel mai de seamă istoric, fizician genial, formulând teoria relativității, pedagog ilustru, specialist în economie politică etc. Lipsa unei reale percepții a proporțiilor explică, credem, obnubilarea urmașilor în fața strălucirii Luceafărului. Dar aș mai adăuga, cultul nedimensionat, hipnotic, al lui Eminescu are ca punct de plecare și cunoașterea fragmentară a dimensiunilor operei. Apăreau, e adevărat, studii multe, existau reviste speciale dedicate studierii lui Eminescu, activau „eminescologi“ de renume; cu firești excepții, ele se rezumau la aspecte ale operei dacă nu de semnificație redusă, totuși minore. Lipsea mintea care, înlăturând mărunțișurile și sărind peste falsele obstacole, să ridice arhitectura monografică a operei.

G. Călinesci a desfăcut pe masa de lucru, în fața sa, toate filele manuscrise ale lui Eminescu. Nu e primul care a făcut aceasta, dar e cel dintâi care a știut să-l citească și să extragă esențele. Observația a făcut-o G. Ibrăileanu: „Domnul Călinescu a

compensat, pe cât posibil, penuria izvoarelor și nesiguranța mărturiilor prin cercetarea manuscriselor poetului. D-sa e primul care a știut să cetească (din punctul de vedere din care vorbim aici) hârtiile rămase de la Eminescu. Hodoș, Scurtu și chiar Chendi au stat ani și ani între manuscrisele poetului, dar n-au înțeles nimic, ori nu i-a interesat nimic – e același lucru. D-l Călinescu n-a cercetat manuscrisele numai ca bibliotecar ori ca editor, și nici ca istoric literar, ci și – mai cu seamă – ca psiholog. Și desigur și ca estetician și critic...³. Întreprinderea de a trasa harta gândirii poetului nu era ușoară, dată fiind puținătatea știrilor despre cultura lui. G. Călinescu avertizează de la început că concluziile sale vor avea un anume coeficient de relativitate. Chiar dacă vor trebui citite sub specia unei anume relativități, ele rămân până astăzi un exemplu de analiză psihologică, împreună cu o rară curiozitate interpretativă și asociație surprinzătoare.

Incursiunea în gândirea eminesciană pornește de la patima adolescentului Eminescu pentru lectură. Prin natura studiilor superioare, la Viena și Berlin, universități unde fundamentul pe care se construia întregul edificiu de cultură de specialitate al studenților era filosofia, Eminescu trebuia să aibă indiscutabil cunoștințe sigure ale acestei discipline, și scrierile sale denotă mobilitate în mânuirea abstracțiunilor. Cu această ipoteză își începe G. Călinescu considerațiile. Putem de aici trage concluzia că poetul „poseda o cultură de specialist”? Întrebarea constituie prilejul întreprinderii unui studiu de investigație psihologică. Răspunsul e din capul locului negativ: Eminescu nu a avut și nici nu putea avea o cultură filosofică de specialist, prin însăși dezordinea studiilor liceale și universitare. Concluziile sunt scoase din parcurgerea notițelor luate de poet la cursuri, din cercetarea articolelor și din observațiile tipice asupra comportamentului studenților în împrejurări identice. Iată un exemplu: e greu de presupus un contact nemijlocit, absolut, afară de cazurile întâmplătoare, cu operele marilor filosofi. Cum este obiceiul studenților, Eminescu va fi citit, zice Călinescu, „acasă ori la bibliotecă texte de specialitate și în rândul întâi cărți de sinteză” ale profesorilor săi. Ce cunoștea sigur este Kant și într-o oarecare

³ G. Ibrăileanu, *G. Călinescu – «Viața lui Eminescu»*, A.L.A., nr. 619, 16 octombrie 1932, p. 1.

măsură Schopenhauer. G. Călinescu socotește Viena epoca inițierii în problemele filosofice, dar Eminescu „noțiuni temeinice și pornire tehnică de specialitate n-avea”. Perioada berlineză se caracterizează prin același interes constant pentru Kant și Schopenhauer. Multe însemnări atestă consultarea lui Platon, Spinoza, Fichte ș.a. De aici, altă încheiere, atingătoare a întregii perioade: „Nu se vede de nicăieri, din manuscrisele și operele publicate, intenția de a face studii speciale de filosofie, nici acea febrilitate bibliografică ce este sindromul începerii lor...”. Ea premerge concluziei generale: „Dacă dar Eminescu ar fi fost în situațiunea de a fi chemat la o catedră universitară, el, care îndrăznise să traducă pe Kant, ar fi avut temelie destul de trainică în virtutea căreia să-și însușească unele aspecte de specialitate”.

Cunoștințe „integrale și sigure” avea Eminescu în domeniul economiei politice. Afirmatia se bazează pe „dovada evidentă a lecturilor directe și a preocupării intensive”⁴. De reținut că cunoștea, superficial, desigur, marxismul și că în doctrina sa este „o nuanță de materialism istoric”.

Interesul cu care poetul se mișca în câmpul științelor exacte e motivat atât prin fascinația exercitată de acestea asupra marilor poeți de care nu au scăpat un Goethe sau Novalis, cât și prin faptul că Eminescu aparținea unei epoci de impetuoasă dezvoltare a științelor. Multe articole eminesciene mănuiesc noțiuni generale luate din domeniul fizicii, al științelor naturale, iar informația despre sinuciderea rusului Petru Kuzminski denotă o cunoaștere exactă a termenilor patogeni. Dar numai atât. Când se aventurează în schițarea unor teorii fizice despre univers, ele au „bizareria diletantismului”. Munca aceasta, conchide Călinescu, „relevă prin urmare o fire entuziastă de poet diletant în ale științelor, o minte curioasă, cunoștințe temeinice nicidecum”.

Adâncimea și întinderea cunoașterii limbilor străine de către Eminescu este făcută cu mai multă exactitate. Aici stau mărturie caietele de notițe și exerciții ale poetului, scrierile lui, articolele de

⁴ În același capitol, revăzut, publicat sub titlul *Cultura lui Eminescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an V, nr. 1-2, 1956, p. 243-377, siguranței inițiale îi este adăugit un gram de incertitudine: „...Eminescu avea așadar cunoștințe integrale și temeinice [...], fără să putem ști în ce măsură contribuia la asta lectura directă a izvoarelor...”.

gazetă, opera-i poetică. Pentru exemplificarea procedului analitic, ne oprim la studiul cunoștințelor de limbă latină. Nivelul la care situează G. Călinescu discuția este că „multă latinească din școală n-avea cum ști Eminescu“, însă „atâta limbă latină câtă poate desluși un absolvent de școală secundară e de admis principal că poetul știa“, aluzie, firește, la cei care vedeau în poet un specialist al antichității greco-romane. Această latinească este o preocupare târzie, poetul începând să învețe singur când și-a dat seama de trebuința latinei pentru aprofundarea unor studii mai înalte. Aserțiunea e susținută pas cu pas de natura notițelor luate de Eminescu, de sublinierea plăcerii „naive și cam de autodidact“ cu care folosește, în perioada studenției și mai apoi, locuțiunile latine, de versificarea regulilor referitoare la genul substantivelor ș.a., totul concordând cu încheierea finală: „poetul căpătase o relativ tardivă pasiune pentru poezia latină, pe care era în stare s-o descifreze, că ar fi fost un latinist în adevărata accepțiune a cuvântului, un pricepător adânc al limbii și stilului latin, nu avem nici o îndreptățire să susținem“.

După un scurt intermezzo referitor la pasiunea filologică „pentru care Eminescu arăta o deosebită băgare de seamă“, un spațiu mai mare este acordat cunoașterii literaturii române. Textul esențial îl constituie *Epigonii*; analiza este prima largă interpretare a poemului și va sta la baza tuturor comentariilor ulterioare. Aici cunoștințele lui Eminescu erau mai întinse. El răsfoia periodicele românești, poseda manuscrise vechi, citise scriitorii generației de la 1848, scriitorii contemporani și, nici nu se putea altfel, teatrul, astăzi cu desăvârșire uitat, al unui Dimitrescu, Lăzărescu, Halepliu, Mavrocordat ș.a.

Iubitor al trecutului național, Eminescu a citit și izvoare de primă mână: cronică, letopisește, documente; urmărirea publicațiilor de specialitate moldave și muntene. Cunoștințele istorice sunt evidențiate de dramele istorice, unde se află „un amestec de adevăr și eroare, a căror proporție e schimbată după cum poetul are sau nu la îndemână cărțile trebuitoare“. Un paragraf despre cultura artistică a poetului încheie cercetarea; pe ea se ridică unele concluziuni „temeinice“, nu altele decât cele revelate la fiecare paragraf în parte și toate subordonate unui principiu general: prețuirea lui Eminescu

nu trebuie să cadă în inutile exagerațiuni. Luat pe fiecare latură în parte, Eminescu nu este pentru vremea lui cel mai învățat. Dacă-l situăm în contextul epocii, alături de Maiorescu, Hasdeu, Odobescu, Xenopol ori Lambrior, trebuie să-i dăm dreptate criticului. Dar aceasta nu înseamnă că Eminescu nu ar fi fost apt pentru o specializare în una sau alta din ramurile culturii. Privit numai ca poet, Eminescu rămâne „cel mai cult dintre poeții noștri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură“, dar „foarte cultivat ca poet, Eminescu n-a putut să fie și n-a fost un *monstrum eruditionis*“.

2.4. Descrierea operei

Era necesară *descrierea* operei în maniera aleasă de G. Călinescu? Într-un argument expozitiv⁵, G. Călinescu motiva structura cărții, exprimându-și îndoiala în necesitatea unei orânduirii cronologice a operei eminesciene. Înălțimea obeliscului sufletesc al poetului nu ar fi putut fi atins decât prin refacerea arhitecturii ipotetice a operei: „...în locul unui catalog de opere și proiecte, trebuie să aducem o refacere organică a tabloului spiritual creator al lui Eminescu, încercând să redăm viață foilor risipite, unind cu linii, ca în reconstrucțiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte“. Fraza nu e gratuită. G. Călinescu intuia o realitate nesesizată în suficientă măsură de contemporani: dimensiunile reale ale lui Eminescu erau ignorate. Edițiile de inedite ale lui Scurtu și Chendi, lacunare și acestea, nu izbutiseră să schimbe configurația operei și făceau imposibile referințele critice. În acest caz, îi dăm dreptate criticului și motivarea lui o privim istoric: „cititorul ar fi fost mereu încolțit de nedumeriri: care Faraon Tlă, care Decebal? și așa mai departe“. Opera eminesciană trebuia deci cunoscută integral; altfel, percepția ei estetică ar fi rămas deformată. În consecință, G. Călinescu aducea la cunoștința publicului larg și a cercului mai restrâns al specialiștilor o operă turburătoare prin amploarea subterană, unde rar zbuciumul din adâncuri aduce la suprafața apei valuri de grandioasă frumusețe. Să se observe că descrierea nu operează

⁵ *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Fundația pentru literatură și artă, 1935, București, p. 130–131.

decât asupra poeziei și prozei inedite. Majoritatea pieselor sunt reproduse în întregime, procedeul fiind impus de chiar metoda aleasă. Lungi proiecte cu oarecare compoziție organică, cum ar fi *Memento mori*, ori scrieri în proză precum *Avatarii faraonului Tlâ* au fost publicate, în întregime sau aproape, în periodice. În asemenea cazuri, scrierile sunt amănunțit excerptate și toate ideile și imaginile de seamă sunt transpuse în text. Cronologic, această parte a *Operei lui Mihai Eminescu* poate fi socotită o ediție integrală de inedite eminesciene, anterioară celei a lui Alexandru Colorian (*Mihai Eminescu, Proză literară*, 1943), ori a versurilor postume din ediția Perpessicius (*Mihai Eminescu*, vol. IV, 1953).

Așadar, o bună parte a celui de al doilea volum al *Operei lui Mihai Eminescu* și al treilea în totalitate sunt subordonate descrierii. Pe aproape cinci sute de pagini, opera eminesciană este *descrișă* dintr-un unghi comun istoricilor literari. Și trebuie să ne închipuim zâmbetul malițios al lui Călinescu, știută fiindu-i aversiunea constantă pentru erudiții care reduceau istoria literară numai la descriere, la consemnarea izvoarelor, la indicarea filiațiilor și a motivelor. Însă la G. Călinescu perspectiva istorică se îmbină organic cu aprecierea estetică. Separarea momentană nu poate induce în eroare, însuși obiectul cercetat impunea o asemenea metodă. *Descrierea operei* rămâne o parte dintr-un tot cu care se îmbină armonios.

Pentru a evidenția tehnica folosită de G. Călinescu în *descrierea operei*, să ne oprim la drama ce avea să exprime ideea unității naționale. Gândul l-a obsedat pe poet mai demult, ideea suferă metamorfoze succesive și titlurile sunt des schimbate. Cum procedează în acest caz criticul? Deocamdată, scoate în relief concepția eminesciană despre drama pe această temă. Dacă încercase să aducă în centrul acțiunii pe un Mușatin ori pe un Ștefăniță, normal era ca gândurile să i se oprească asupra lui Mihai Viteazul. De aceea, aruncă pe o filă manuscrisă proiectul unui *Mihaiu (cel Mare)*. Titlul *Iuliu Cezar*, așezat alături, notează G. Călinescu, arată nu intenția unei scrieri cu acest erou, cât gândul că sfârșitul domnului muntean urma să fie similar cu sfârșitul lui Cezar din tragedia lui Shakespeare. Eminescu ținea cu înflăcărare la ideea dezvoltării dragostei angelice și a amorului infernal, și în consecință Mihai este lăsat pe un plan secund; dar numai aceasta nu

era de ajuns. Acțiunea nu s-ar fi putut desfășura în Țara Românească, unde toate preocupările erau absorbite de lupta pentru independență a voievodatului muntean. Poetul transportă atunci acțiunea la curtea moldoveană, și denumirile dramei sunt transformate corespunzător: *Mira*, *Anna Movilă*, o anume statornicie vădind *Marcu-vodă*. Totul aparține perioadei prestudențești, epocă aflată sub influența unei inspirații patriotice „înăbușită de alegorie și platonism naiv, cu eroi lunateci și filozofanți, cu tânguiri fără durere profundă și exaltare pasională fără senzualitate“.

Sunt căutați apoi factorii comuni ai tuturor proiectelor și G. Călinescu găsește mai întâi drept constantă „ideea unui instrument diabolic al politicii naționale a lui Mihai Viteazul pusă sub semnul îngerului unirii“. Acest rol îl joacă fie un popă, fie un Hilariu, fie un Toma Nour. Scopul lor ar fi să pună pe tronul Moldovei în locul lui Movilă, trădătorul, un om pierdut, ce avea să pregătească aducerea la conducere a lui Marcu, fiul lui Mihai. Omul menit urma să fie Miron, fiul lui Hilariu, și e vădită analogia cu sacrificarea de către Avram a fiului său. În această clipă a demonstrației, Călinescu desface detaliat unul din proiecte, *Planul Mirei*, izolând, spre exemplificare, „romanticăria delirantă“ a lui Mihai și demonismul lui Hilariu. A doua constantă a dramei o alcătuiește „intriga sentimentului“. Două tipuri de femei obsedează pe Eminescu: Anna Movilă o dată, Magdalina altă dată; prin intermediul lor viața de familie a domnitorului Ieremia capătă semnificația cerută de logica desfășurării acțiunii.

De multe ori, fără să se schimbe nimic vizibil în esență, numele sunt altele. Atunci, G. Călinescu urmărește variantele în versuri și proză și notează, dacă e cazul, originea dramatică a unor versuri întâlnite în chiar poeziile publicate de Eminescu în periodicele timpului. Criticul caută și caracteristica fundamentală a textului, lucru sigur, fiindcă Eminescu, atât de muncit de probleme filosofice, nu se putea mulțumi numai cu o narare pe coordonatele amintite. În exemplul luat de noi, nota esențială o dă momentul contemplării morții și a dorinței de înviere ce „a muncit mult pe adolescentul Eminescu“.

O dată expuse elementele necesare, G. Călinescu socotește oportună desfășurarea detaliată a uneia dintre schițele mai clare

află în manuscrisele 2254, ff. 28–29. Sunt reținute de fiecare dată variantele actelor dramei, cât și posibilele modele avute de Eminescu în minte pentru scena morții Mirei: *Kabale und Liebe*, *Don Carlos* de Schiller, *Clavigo* de Goethe, dar Eminescu „nu se lasă deloc ademenit de ideile lui Schiller și folosește scena în chipul său“; mai superficial e utilizat actul al V-lea din *Torquato Tasso al aceluiasi*. În fine, atenția criticului se concentrează asupra finalului dramei; compară variantele, emite ipoteze, reproduce fragmente edificatoare.

Cu mici variațiuni, procedeul rămâne același pe toată suprafața descrierii operei. Notăm, ca una din caracteristicile comentariului, grija pentru nuanțarea continuă a onomasticii eminesciene (observă, de exemplu, că toate sau aproape toate numele folosite în proiectele de drame istorice sunt atestate și indică izvoarele), reținerea licențelor poetice; alteori, expune intențiile autorului și le compară cu realizarea lor efectivă etc., etc.

Continuu, G. Călinescu încadrează opera eminesciană în marele curent romantic, și aici se află izvoțul multiplelor referințe și raportări. Un exemplu de succintă caracterizare îl oferă comentariul despre *Pustnicul* și *Moș Iosif*, introdus la sfârșitul reproducerii integrale a textelor: „Atât *Pustnicul*, cât și *Moș Iosif* sunt scrise pe un carnet pe care poetul l-a folosit la Berlin, în timpul când audia prelegerile asupra istoriei Egiptului ale lui Lepsius (1873). E vremea când citea franțuzește cu dicționarul în mână și făcea *Planul lui Decebal*. Teoria oamenilor însuflați prin mișcarea stelelor de însuși Dumnezeu am mai întâlnit-o. O făcuse alt pustnic, acela din *Magul călător în stele*. Legătura oamenilor cu stelele e o idee scumpă îndeosebi misticismului german (Böhme), reluată și de Novalis, care vorbea de un om sideral. Dacă ne gândim că Eminescu publica acum (1 aprilie 1873) *Floare albastră*, am putea să presupunem că cetise de curând romanul alegoric *Heinrich von Ofterdingen*“.

G. Călinescu izbuteste să se ferească de întocmirea unui simplu catalog de titluri. *Descrierea* operei nu este altceva decât refacerea pas cu pas a temelor literare eminesciene, dar expunerea tematică este subordonată atitudinii generale a lui Eminescu, prezentată amănunțit în întâiul volum. Punctul inițial al demonstrației

critice îl constituie atitudinea teoretică, ilustrată prin tema cosmogonică, iar momentul final, marcat prin atitudinea practică, e exemplificat prin *Scrisori*, epigrame, începuturile de parodie, cercetarea terminându-se cu o urmărire atentă a traducerilor efectuate de Eminescu.

2.5. Cadrul psihic. Cadrul fizic. Tehnica

Prima parte a celui de-al patrulea volum este o emoționantă pledoarie în favoarea profunzimii și universalității operei eminesciene și, cronologic, întâia științifică argumentare a superlativului absolut „foarte mare“, ori numai relativului „cel mai mare“ cu care contemporanii lui G. Călinescu asociau instinctiv numele lui Eminescu. Abia cu al patrulea volum se lămurește în planul estetic rostul descrierii operei. Fără prealabila ei cunoaștere, cititorul n-ar fi putut urmări argumentarea mărimii lui Eminescu. În demonstrație e folosită și producția postumă în versuri și proză; criticul pleacă de la considerentul că antumele conțin doar câteva flori de esență rară, aruncate afară de imaginația în veșnică mișcare, dar mereu nemulțumită de sine a poetului. Restrângând câmpul de observație numai la antume, imaginea de ansamblu a lui Eminescu inevitabil ar fi pierdut.

Ridică pe cercetarea registrului afectiv eminescian – „cât și cum gândea Eminescu ca poet“ –, osatura studiului se bazează pe trei coordonate fundamentale: o atracție magnetică spre procesele cosmogonice, simbolizată prin vocația neptunică și uranică, și o înclinare instinctuală spre extincție relevată de obsedanta imagine a domei și a viziunilor escatologice. La mijlocul extremelor se situează o erotică de tip primar, în accepția originară a noțiunii, ce uimește prin adâncă gravitate. Coborându-ne la nivelul microcosmosului, vom zice dar că în întreaga lui operă Eminescu cântă ivirea vieții, dragostea și moartea.

Strădania demonstrației merge spre sublinierea faptului că, în pofida posibilelor influențe literare – temele amintite sunt locuri comune ale romantismului în genere –, atitudinea eminesciană în poezie și proză „vine dinăuntru, nu din afară“, ea fiind „determinată de firea lui fundamentală“. Acesta este și rostul mai adânc al

tehnicii folosite: analiza, în principal, a subconștientului eminescian, a psihologiei operei, psihologie înțeleasă ca studiul posibilelor varietăți de atitudine, de predispoziții sufletești majore. Scopul amintit a determinat și structura studiului, pe care ne vom strădui în continuare s-o desfacem.

O pătrime aproape analizează stratul subconștient, oniric, al poeziei și prozei eminesciene, autorul utilizând pe larg ideile lui Freud. Operația e facilitată de împrejurarea că multe fragmente și câteva poezii finite, postume îndeosebi, sunt redactări de vise⁶, visul intrând ca element primordial și în țesătura unei mari părți a liricii. Visul e pus în mișcare de somn, și G. Călinescu subliniază voluptuoasa somnolență ce se așterne ca un voal asupra liricii eminesciene. Observația pleacă de la „ritmica molcomită a versului eminescian, somnolarea lui vrăjită, marea, inexplicabila lui putere narcotică“. Poetul chiar, își amintește Slavici – și în *Viata lui Mihai Eminescu* G. Călinescu refăcuse atmosfera –, se scufundă în somn cu plăcere inimaginabilă. Normal era că o asemenea plăcere congenitală să se răsfrângă și asupra altor personaje eminesciene, și Călinescu consemnează, referindu-se la *Geniu pustiu*, *Strigoii* etc., etc., marea satisfacție cu care, în diverse împrejurări ale vieții, eroii dorm.

Totodată, G. Călinescu întrezărește în greaua somnolență eminesciană un sens mai adânc, o posibilă deliberare atentă „la mecanica imaginilor reflexe“. Ca și Iosif, din *Boierimea de altădată*, ce tâlcuia vise „după o metodă de analiză psihologică a dorințelor primare“, căutând în ele aspirațiile interlocutorului, Eminescu își însemna visele, ca acela visat în noaptea de 11 spre 12 februarie 1876. Analiza dezvăluie date relevante despre subconștientul eminescian. Reținem, deocamdată, numai bănuiala – scoasă din marea evlavie pentru noțiunea „mamă“ – că poetul dovedește o neegalată în literatura română, aptitudine de sentiment cosmogonic. Cercetarea viselor înfățișate de poet în compunerile sale oferă alte elemente. Din postuma *Vis* – în care, vorbind pedestru, poetul se visează naufragiind undeva pe o insulă; insula are în mijloc o boltă, un dom, unde naufragiatul se găsește stupefiat pe el însuși mort –

⁶ G. Călinescu a atras atenția publicului larg în *Factorul oniric la Eminescu*, *Adevărul literar și artistic*, nr. 781, 1939, p. 9.

G. Călinescu caută categorialul în umbra căruia se subordonează accidentalul: „Avem de-a face dar cu un vis de naștere, în care amintirea apelor amiotice, a șederii în pânțele matern se traduce în această priveliște“; prin frecvența lui, visul lacustru trădează o nestăpânită vocație neptunică ce prefigurează la nivelul macrocosmic geneza. Atracția spre apă, în înțeles generic de mare, de ocean, e și dovada năzuinței spre elementele primordiale ale materiei.

Approape toți eroii eminescieni visează. Toma Nour din *Geniu pustiu* are un vis la puțină vreme după ce o împușcase pe Maria spre a nu fi batjocorită de soldații unguri. În priveliștea edenică a ridicării duhului moartei la cer, G. Călinescu deslușește vocația uranică a poetului. El notează în același timp identitatea dintre ordinea imaginilor din poezia *Vis* și un alt vis al lui Toma Nour, după ce luase hotărârea de a se sinucide prin asfixie, conchizând că visul de naștere e răsturnat aici în vis de extincție.

Toată această parte a analizei are rostul de a scoate în relief predispoziția psihică înăscută a lui Eminescu spre temele poetice fundamentale. Pe făgașele amintite, G. Călinescu urmărește ramificațiile onirice în întreaga operă eminesciană, ținând seama de faptul „că mult mai numeroase sunt paginile cu substrat oniric sau derivate dintr-un moment oniric originar“, analiza operei susținând ceea ce subconștientul eminescian scosese la iveală în germene.

Nota esențială a eroticii eminesciene în deplină concordanță cu gândirea filosofică a poetului o găsește G. Călinescu în senzualitate, însă o senzualitate specifică, izvorâtă din „nevinovăția naturală a ființelor care se împreună neprefăcut“. Candoarea animalică presupune și existența unui ritual străvechi; între imboldul sexual uman și instinctul „ce le-abate și la paseri de vreo două ori pe an“ nu este diferență, totul intrând în mișcarea eternă a naturii. De aici, se pare, izvorăște în bună parte misoginismul poetului, nemulțumirea împotriva prejudecăților sociale ce alterau ritmica firii. Din această cauză sarcasmul lui Eminescu se revarsă asupra femeii ce ia dragostea în glumă, asupra femeii malițioasă, ori a aceleia obsedată de ridicarea, prin căsătoria cu ofițerul țanțos, pe treptele ierarhiei sociale. Femeia preferată rămâne Cezara, simbolul

grației inocente, iar cadrul necesar desfășurării dragostei va fi căutat în afara conveniențelor.

Și în analiza intimității eminesciene, G. Călinescu găsește analogii cu regnul animal. Femeia, tânără și neapărat frumoasă, se ivește de undeva dintr-o natură rămasă, geologic, într-un stadiu primar de evoluție, se lasă asemeni unei sălbăticiuni pradă gurii poetului și cuplul se prăbușește într-o toropeală indicibilă, în vreme ce natura își continuă nepăsătoare mișcarea ciclică, rotație indicată de curgerea florilor de tei și de căderea razelor lunii. G. Călinescu nu scapă din vedere nici subconștientul, care joacă un rol deloc neglijabil în dragostea de tip oniric, când fata, încă sub narcoticul somnului, nu-și dă seama dacă totul a fost „vis ori aievea“.

Valoarea primă a capitolului mi se pare a sta în găsirea unor corespondențe profunde între erotica eminesciană și modul de a simți iubirea și a iubi specific poporului român. Eminescu, zice G. Călinescu, aduce temperament țărănesc în erotică; epitetul, avertizează, nu conturează sărăcia sunetelor liricii, ci este numai „o reprezentare a modului original de apropiere sexuală“. S-ar părea că partea aceasta nu ar fi decât o reluare a argumentației din paragraful anterior. Recurgând la aceleași momente tipice, G. Călinescu analizează elementaritatea adâncă a lui Eminescu, „în virtutea căreia e cel mai mare poet de iubire al nostru“. Și intelectualismul, și sentimentalismul lipsesc, iar momentele erotice propriu-zise sunt două: o „dorință“ sfâșietoare, ardentă, și înfiorarea, așteptarea iubitei. Înfăptuită, dorința devine „fericire“, nerealizată, se transformă în „mâhnire“. Înlăturând elementul muzical din poeziile considerate tipice pentru dragostea eminesciană: *Adio, Te duci, S-a dus amorul, Ce e amorul, Pe lângă plopul fără soț* ș.a., G. Călinescu aduce la suprafață un strat subțire de idei erotice elementare: jalea, lacrimile, cerințele inimii, întâlnirea în prag etc. —, de materie comună, deci în deplină concordanță cu simțirea omului de rând. Tot acest fond de idei e alăturat fondului identic al folclorului, criticul alegând spre exemplificare versuri populare din chiar cele culese de poet. Pasajelor folclorice reținute le sunt integrate versurile eminesciene de aceeași factură, exemplare în nuditatea lor. Acestea două sunt opuse romanței orășenești și cântecului de lume, expresie a aceleiași stări erotice, dar într-o formă literară comună. Deosebirea

stă, zice G. Călinescu, în tărie: „Parfumul acesta pasional devine atât de puternic, se urcă către sfârșitul poeziei într-o vultură așa de groasă; încât transcende pe nesimțite cântecul de lume până la un simț universal de sfințenie a dragostei“.

Spre sfârșit, G. Călinescu folosește datele poeziei pentru a reliefa trăsăturile morale ale poetului, întregind astfel portretul alcătuit în *Viața lui Mihai Eminescu*. Eminescu „intră în iubire cu o evlavie adâncă, cu o credință care nu suferă ironie și ușurătate“. Lipsa sentimentalismului în sensul emoției facile, asprimea sincerității, arsura zguduitoare a dragostei, „măhnirea“ și „jalea“ în accepția folclorică sunt pentru G. Călinescu dovezi „că poetul nu are sentimentul petrecerii afective și intelectuale prin iubire, orgoliul egoist al criticilor în genere, care se cultivă pe ei înșiși. Eminescu nu glumește în iubire, cum nu glumește în nimic...“.

Capitolul se încheie cu portretul, pictat cu intuiții de psiholog, al femeii eminesciene: „O Veneră pământeană, într-un chip demonică și fiindcă ține pe om în legea ei aspră, și pentru că dă vieții, prin dragoste, un gust de divinitate“. Coborând spre vremurile adolescenței, Venera lui Eminescu e mai angelică, dar în ținută tot mai virilă pe măsură ce urcă spre vârsta maturității. Și una, și alta au totuși o izbitoare asemănare pentru că dragostea trebuie să vină de la ea, „maternă, îmbrățășătoare“, ea luând întotdeauna inițiativa virilă. În amazoana înaltă, athletică, visată de Eminescu, se găsește de bună seamă ceva din culoarea temperamentală a femeilor nordice, dar mai degrabă intuiește G. Călinescu o notă de țărânie fabuloasă, din Bucovina femeilor înalte românești, pe care Eminescu o cunoștea atât de bine. Prin contrast, bărbatul eminescian rămâne pasiv. El așteaptă venirea femeii sau vine la chemarea ei. Sufletește, el e un efeminat, o victimă fericită și, trupește, are ca Luceafărul o frumusețe apollinică.

A doua parte a celui de-al patrulea volum reia cercetarea operei eminesciene sub raportul *Cadrului fizic*. G. Călinescu pleacă de la premisa că Eminescu nu este un poet al naturii, așa cum l-a prezentat până la sațietate manualul școlar, nici un voluptuos al decorațiunii vegetale în înțelesul poeziei simboliste. Natura eminesciană se înfățișează sub două mari aspecte fenomenologice. Mai întâi, o dorință ardentă de intrare a elementelor în circuitul

naturii, dorință care îmbracă veșminte de nuanțe diferite, după cum se referă la ființe sau lucruri. Apoi, preferința pentru panoramele geologice, în care vegetația crește haotic, într-o izbucnire germinativă colosală, neîndreptată în vreun chip de intervenții din afară, și fauna mișună nestingherită, o natură primară neviciată de prezența umană. G. Călinescu se oprește la descripția solului selenar și de aici și din altele deduce tehnica cu ajutorul căreia poetul obține efectele descriptive. Nesfârșita mișcare moleculară a naturii eminesciene, pulsația continuă sunt cauza germinației nestăvilite a faunei și florei; văzduhul e suprasaturat de seve, aerul e greu, încărcat de efluvii de miresme, încât omul, amețit de țării, cade adormit. Pe de altă parte, semnalează G. Călinescu, poetul mărește la aceeași scară enormă elementele materiei: apa, vegetalul – stâncile de granit au tendința de a se ridica spre azurul cerului, munții se pierd în înălțimi.

Nu se poate trece peste străduința lui G. Călinescu de a scoate la suprafață specificul național al cadrului fizic eminescian. El e de părere că natura eminesciană, cu fauna și flora ei, are „un punct de plecare istoric în priveliștea din Moldova de Sus, și anume din Valea Siretului, unde muntele și câmpul sunt cu planuri apropiate și nu lipsește mediul acvatic“, susținându-și aserțiunea cu citate convingătoare din proza eminesciană.

Subliniem și schimbarea procedeeleor critice folosite în acest al patrulea volum. De regulă, G. Călinescu găsește o idee, un fir conducător, o „structură“, cum se va exprima mai târziu, în jurul căreia ordonează materialul demonstrativ. Inițial, ideea e numai sugerată; pe parcurs, datele sunt adunate în sprijinul ipotezei și la un moment dat totul e reformulat complet. Toate ideile aglomerate ulterior se adaugă concentric în jurul afirmației primare, consolidând-o.

Cadrul fizic al operei eminesciene este închis cu câteva aparente divagații privind latura etnografică a operei eminesciene. Eminescu înfățișează sub orice haină autentici țărani, însă „arhaici, aproape abstracti“. Așa sunt explicabile raporturile dintre împărat și țaran, așezarea reședinței împărătești într-un sat, sfătoșenia împăraților, lipsa conveniențelor și veșmintele curățate de somptuozitate. Aceeași arhaică mentalitate țărănească se lasă văzută

în compunerea interioarelor. Interiorul eminescian e rece, peste el stăruind ca o vrajă un aer dens de neospitalitate, obținut de obicei prin atracția către încăperile intrate în circuitul naturii sau acelea cariate de putrefacție, fie prin sugerarea unei imensități fabuloase.

Aparentele divagații converg tot spre potențarea structurii lăuntrice a poetului: „Este o finețe vădită la Eminescu, nu de țaran, firește, ci de artist, dar care trece de la mansardă la palatul de o mie și una de nopți, cu mentalitatea naturalistă și fabuloasă a țaranului, fără a simți notele mijlocii ale intimității și ale vieții burgheze“.

Arhitectura lui Eminescu urmează același stil „gigantic, geologic și fabulos“, și tendința spre urieșenie îl apropie, adăugăm noi, de simbolistica arhitecturală a popoarelor antice din vastele câmpii ale Orientului Apropiat. Castelul descris în *Călin Nebunul*, Sarmizegetusa din *Memento mori*, palatul fetei din grădina de aur, al lui Făt-Frumos din lacrimă sunt exemple elocvente.

Atunci când conștiința poetică îl obligă să renunțe la splendorile de vis, Eminescu păstrează numai grandiozitatea, „mai totdeauna lividitatea luminii de lună, pentru a proiecta zidirile ori, în sfârșit, mizeria“. În felul acesta sunt sugerate dimensiunile colosale ale arhitecturii față de om. Cu regularitate, maniera e întâlnită în descriția gigantismului babilonian ori egiptiac. Însă, în afara intuirii amănunțită a dimensiunii, paginile eminesciene sunt – vorbind științific – viciate de grave erori arhitectonice: orașul elin i se înfățișează cu dome, cel egiptean cu turle albe și ferestre arcate. Și într-un asemenea cadru, arhitectura autohtonă e „în atârănare mai mult de factorul natură. Casa înfățișează un punct central într-o îngrămădire vegetală edenică și lunară și simplitatea ei e de felul automatic al mușuroaielor“. Și pe nesimțite concluzia finală e întoarsă într-un argument în favoarea supoziției inițiale: „Astfel ajungem din nou spre sat și spre codru și, prin ele, la natura care se ivește năvalnică pe deasupra așezărilor omenești, opunând bunul-simț filosofic al moldoveanului, care se supune legilor dezagregării și germinațiunii veșnice, trufiei orientale care ridică mormane friabile de piatră“.

Dacă, într-o anume măsură, considerațiile despre arhitectura eminesciană completează cultura poetului, *Tehnica*, ultimul capitol

al volumului, contribuie în largă măsură la cunoașterea procesului de creație eminescian schițat încă din *Viața lui Mihai Eminescu*.

Deasupra paginilor plutește același zâmbet ironic, îndreptat împotriva criticilor didactici, închiștați într-o înțelegere strâmbă a conceptului de poezie, încheiat cu această superbă interrogație retorică: „Dacă acum, ne punem întrebarea: ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea: aproape nici una. Școala o cere, și trebuie dovedită sterilitatea ei prin ea însăși“.

Se ascund aici cel puțin două lucruri. O modalitate de esență anume amestecată cu un gram de colțosenie rezultată din firea omului mai întâi, întrucât *Tehnica* (lui Eminescu) este un pătrunzător, și până astăzi neîntrecut, prin concepția care-i susține construcția, studiu despre contribuția lui Eminescu la dezvoltarea limbii literare românești, ce lasă în urmă multe studii docte scrise de lingviști. În al doilea rând, este vizibilă dorința lui G. Călinescu de a expune contemporanilor părerea lui personală referitoare la esența lirismului. Fragmentele izolate din criticile lui G. Gellianu, Aron Densușianu ș.a., care îi imputau poetului incorectitudinea, după ei, a formei, îi slujesc lui G. Călinescu drept pretext în abordarea – incomplet firește din cauza locului unde se petrece demonstrația – a specificului poeziei. Și paginile trebuie considerate prima încercare călinesciană de a răspunde interrogației „ce este poezia?“, întrebare desfăcută pe mai multe fețe în *Principii de estetică* și mai târziu.

Ceea ce dezvolta G. Călinescu aici era ideea crociană a inexistenței unui fond și a unei forme în opera literară în general, și în poezie mai cu seamă. Poezia, scria el, este „un element simplu, așa cum este un monument de piatră. Ea n-are o idee și o formă, ci e o idee plastică, neselegabilă decât doar pentru mintea teoretică“.

Poezia nu e compusă din idei „ce au nevoie de cuvinte“, ci este ea însăși „o mișcare sufletească de anume soi, în care idei, viziuni, sonuri, elementele noastre interioare într-un cuvânt, lovite de o altă temperatură, cad în cristale fantastice, sub regimul unui număr ciudat și ocult. Nu există o muzică deosebită de sunete, pe

care ideile ar trece mai încet sau mai alunecos ca vasele cu pânză pe apă, ci poezia este ea însăși o mică muzică de idei“.

Sedimentarea materiei sufletești poate cere „sunete și raporturi logice absurde, străine limbii, deși utile poeziei“. Acesta e momentul generic al cristalizării ideii poetice. Asupra lui stăruie de cele mai multe ori raporturi gramaticale, pe care conștiința nu le poate accepta și îndeosebi conștiința ce caută în poezie desăvârșirea formei: „Poezia se află aici în stare genuină, pură, de unde și impresia aceea de crud, de vegetație paradisiacă, suavă, incultă, pe care n-o mai dau compunerile revăzute, prea lăcuite, prea pline de marmuri“. Și atunci Eminescu, căruia nu-i lipsea simțul limbii, nu se apucă să șlefuiască cristalul spre a înlătura formele rebele; el aruncă iarăși ideile în foc, încercând să le încorseteze în tipare cu alte căderi ritmice.

G. Călinescu a dat frazelor sale din prima parte a studiului fluiditate identică; propozițiile cad ritmic, lovind aceeași idee, dându-i de fiecare dată o altă strălucire, scoțând din umbră alte raporturi, așa cum valurile bat foșnind aceeași stâncă, lustruindu-i de fiecare dată asprimele. Ideea inițială cum că Eminescu „nu vrea să renunțe la poezie pentru versuri și că arta lui e făcută tocmai din aceste lupte și nedesăvârșiri“ e reluată cu argumente sporite în cinci variante, amplificată mereu, prin răsucirea altor exemple.

În primele două se insistă asupra inexistenței la Eminescu a unei preocupări pentru „formă“; toată poezia, conținut și formă la un loc, e turnată până ce cristalul obținut se supune legilor versificației. Pornind de la câteva fragmente din *Memento mori*, criticul reliefează în a treia variantă întreaga „încăpățănare de poet a lui Eminescu“, etalează anomaliile și abaterile gramaticale ale versurilor. Următoarea aduce în câmpul percepției una din posibilele cauze ce îngreuna așternerea gândului poetic: fraza de discurs lung a lui Eminescu. În fine, o scurtă comparație cu Alecsandri: bardul de la Mircești „înnoda cu sonori goale și cu repetiții“ golurile frazei, umflând-o, în vreme ce Eminescu „o lasă neatinsă, răsucind mai degrabă limba“. Principalul obstacol împotriva căruia Eminescu trebuia să lupte fiind limba, criticul își dezvoltă în continuare studiul numai pe acest aspect, glosând pe marginea concepțiilor teoretice despre limbă ale poetului.

Demonstrația toată, împreună cu analiza ritmicii eminesciene, scot la iveală o bună parte din lecturile românești și străine ale lui G. Călinescu. Majorității formelor aberante eminesciene el le indică în subsolul paginilor proveniența în poezia și proza secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, după cum metrica eminesciană e raportată la poezia română și la poezia occidentală: italiana, îndeosebi, din aceeași epocă. Și mai reținem, pentru frumoasa lui gravitate, acest pasaj care încheie cartea: „...toate materialele și uneltele lui Eminescu n-ar da nimic în mâinile altuia, fiindcă izvorul tainic al efluviilor eminesciene e ascuns undeva, departe, în pădurea subconștiinței lui. Acest aer ascuns al liricii sale trebuie găsit și gustat, descris și mărit, fără alte senzațiuni decât acelea născute din respirarea lui, pentru ca spiritul nostru să-i simtă densitatea și să poată pluti în el”.

2.6. Analize. Eminescu în timp și spațiu

În ultimul volum al *Operei lui Mihai Eminescu*, cinci părți din șase sunt dedicate analizelor. Pentru întâia oară se face o riguroasă analiză estetică a poeziei antume și postume, a prozei, teatrului și publicisticii. Întreprinderea presupune o anume cutezanță. În jurul lui Eminescu se țesuse, am văzut, un mit: versurile i se citeau cu evlavie și erau comentate cu pioasă cucernicie; numele poetului era rostit cu respect adânc și orice încercare de a ieși din tipic era expusă focului fanaticilor „eminescologi”. Așa se explică tonul nervos ce deschide cartea: „Oricare alt poet ar putea fi criticat sintetic, prin zboruri ușoare pe deasupra operei; Eminescu, nu. Asupra fiecăruia din stihurile lui, prejudecata păzește ca un câine. De aceea, trebuie să fim, în privința lui, pedanți și lipsiți de pietate, ca să omorâm în noi plăcerea oarbă, orgoliul românesc, obișnuința, și adevărata poezie eminesciană să poată fi trasă fără drojdii în paginile istoriei literare”.

Pornirea temperamentală face iluzorie orice încercare de a căuta obiectivitatea, și eruditului stilul acesta, cu luciri de pamflet și cuvinte înmuiate în sarcasm, nu-i inspiră prea multă încredere. Contemporanii au fost la rândul lor iritați de ton, însă peste ani nervozitatea călinesciană ne apare nouă ca o constantă stilistică, și

ea, adăugată demonstrației exemplare, indică fierberea lăuntrică ce va fi stat la elaborarea cărții.

Studiul e axat pe ideea, împărtășită, firește, și de noi, că opera eminesciană – fie în versuri, fie în proză – rămasă în manuscrise este, de cele mai adeseori, egală sau, în unele împrejurări, superioară ca valoare estetică operei antume. Nu o dată, mânuind neașteptate nuanțe stilistice de la eufemism și ironie la reticență și paradox, G. Călinescu reia ostentativ argumentarea până la completa epuizare.

Inițial se explică atitudinea lui Eminescu față de propriile-i scrieri. Părăsirea numeroaselor proiecte în feluritele stadii de realizare nu echivalează cu abandonarea. Ne aflăm în fața unei întreruperi temporare, pricinuită, am zice, de necristalizarea imediată a ideii, uneori, de nevoia de a se distanța în timp de operă, cel mai adesea. Multele proiecte rămase definitiv într-un stadiu sau altul pe treptele desăvârșirii estetice, datorită în mare parte neașteptatului curs al vieții poetului, nu se pot ignora.

Lui G. Călinescu i se pare anacronică atitudinea criticii față de postume și nu ezită să-și exprime dezacordul cu causticitatea verbală cunoscută: „Critica stăruia până mai ieri să socotească drept o profanare publicarea «postumelor», care ar face rușine poetului *Luceafărului*. În realitate, aproape nu e vers din manuscrisele eminesciene care să nu fie vrednic de un poet mare, și dacă nu toate sunt la înălțimea atinsă de unele opere editate în viață, mai toate sunt mai presus decât tot ce laolaltă au scris Heliade, Alexandrescu, Alecsandri și ceilalți «clasici». Cu ce drept am săraci o literatură încă tânără de atâtea producții de valoare și de înrăurirea pe care ele pot s-o exercite mai departe, numai pentru cuvântul că ele nu sunt perfecte?”.

Studiul analitic din volumul V în întregime poate fi considerat o *polemică antiibărăileană*⁷, de înaltă ținută intelectuală, deoarece frazele de mai sus și altele în continuare pe G. Ibrăileanu îl vizează direct. Vreme de două decenii și mai bine, G. Ibrăileanu s-a străduit să dovedească inoportunitatea

⁷ Numele criticului ieșean nu este amintit din delicatețe, pe de o parte, pe de alta, fiindcă G. Călinescu făcea din atitudinea particulară a unui critic de prestigiu o chestiune principală și generală de istorie literară.

publicării postumelor⁸ eminesciene. Motivele erau în primul rând de natură morală: „E, fără îndoială, ceva nedelicat în această exhibare a intimităților bieților morți, și, desigur, nu e unul care, dacă ar învia, n-ar fi adânc jignit că i s-a dat în vileag bucățile pe care le-a crezut nevrednice de el însuși, ori brulioanele din care putem avea chinul de a crea, din care putem cunoaște ce idei, banale adesea, și ce formă, stângace de cele mai multe ori, au izvorât întâi de subț până scriitorului“. Apoi, chestiunea era mutată pe plan estetic: „Eminescu nu e, nu poate fi altul decât cel ce a voit el însuși. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu n-a pus toată arta sa, nu mai este el. Avem noi dreptul să rostim vreo părere asupra talentului lui, judecând după vreo postumă?“.

Criticul ieșean nutrea credința că postumele scot la iveală trăsături de caracter și atitudini pe care, în condiții normale, poetul n-ar fi ținut să le dezvăluie și termina patetic cu întrebarea: „Și, atunci, nu-i așa că *postumele nu sunt de Eminescu*?“ (subl. aut.). După G. Ibrăileanu, piesele rămase în manuscris erau inferioare, în afara oricărei discuții, producției antume. Postumele, spunea el, nu pot fi socotite nici variante ale poeziei definitive. Ele sunt piese „la care Eminescu a renunțat utilizând din ele ce i s-a părut mai prețios“.

Atitudine identică a manifestat G. Ibrăileanu față de publicarea prozei postume. În 1922 denunța greșeala lui Eugen Lovinescu de a publica *Geniu pustiu*⁹; scrierea ar fi fost un brouillon oarecare „din adolescența lui Eminescu, în care el a șters multe pasagii chiar atunci și din care a luat tot ce a fost mai bun și le-a pus în *Sărmanul Dionis*“. Concepții asemănătoare stăpâneau și mintea lui N. Davidescu, ce dovedește o atât de largă comprehensiune a simbolismului; pentru el, publicarea postumelor echivala cu o

⁸ G. Ibrăileanu, *Postumele lui Eminescu, Viața românească*, nr. 8, p. 228–241, 1908. Studiul a fost republicat în volumul *Scriitori și curente*, 1909, la p. 70–97, și păstrat și în ediția a II-a a cărții, la p. 49–76, apărută în 1930, amândouă în Editura Viața Românească, Iași; noi cităm după ultima ediție, p. 49 și următoarele.

⁹ G. Ibrăileanu, *Edițiile d-lui Lovinescu: «Geniu pustiu», Viața românească*, nr. 5, 1922, p. 271–275.

profanare¹⁰. În astfel de condiții, tonul polemic, ironia și zâmbetul ce însoțesc referirile directe sau indirecte la concluziile lui Ibrăileanu și ale altora nu mai pot surprinde.

Mai toate capitolele volumelor anterioare fuseseră lucrate după un plan ce se integra, mai mult sau mai puțin, organic în țesătura expunerii. Alcătuit după metodele clasice, discursul urmărea tematic sau cronologic problemele până la stingere, chiar dacă apele comentariului critic nu izbutiseră, în volumul al treilea și parțial în al doilea, să spele în întregime depozitul descriptiv. De data aceasta, G. Călinescu ne oferă un soliloc compus, aparent, după capriciile memoriei involuntare. Pe scenă, în fața mulțimii, autorul monologhează; el oferă spectatorilor un recital estetic despre lirica lui Eminescu; comentariul critic e adesea întrerupt spre a face loc versurilor exemplificative și pagini întregi sunt punctate de una, două fraze de observații. Asociații felurite sunt luate drept pretext pentru trecerea în altă zonă a investigației estetice; titlul unei poezii o dată („*Egipetul* aparține, prin *Memento mori*, din care e un episod, poemului de dimensiuni lungi [...] trebuie dar restituit și esteticeste corpului din care face parte și judecat în momentul întreg”); un fragment, altă dată, publicat de Maiorescu, „în fața căruia generațiile a cinci decenii bat mătănii”, e redat întregului: „Ei bine, acesta e începutul poemului de tinerețe *Mureșan*, publicat în variantele esențiale, dar neluat niciodată în seamă”, și, în consecință, e analizat în totalitate; atmosfera unei poezii, într-alt rând, prilejuiește apropierea unor versuri înrudite ca ton („Pentru asemănarea de ton macabru se cade să analizăm numaidecât, după *Gemenii*, *Strigoii*”), ca de aici să alunece la viziunea caravelor de schelete din *Rime alegorice* etc., etc.

De sus, comentariul călinescian se înfățișează ochiului aidoma unei linii care urcă și coboară, se învârteste uneori în jur, închipuind o minusculă oază pierdută în nisipurile fierbinți, se desface în două-trei fire subțiri ce pornesc deodată în direcții diferite, se împreună din nou; după un scurt popas pe culmea unui deal, criticul se uită în urmă, întinde mâna și vâra în cercul comentariilor un poem rebel, ca de aici privirile să se ridice la

¹⁰ N. Davidescu, *Primejdia postumelor lui Eminescu*, Flacăra, an VII, p. 432-433.

piscurile ieșite în cale. Monologul îl absolvă pe critic de obligația studierii exhaustive a poeziei; piese multe sunt amintite fugar sau deloc, analiza altora e doar schițată. Aprioric este exclusă și eventualitatea absolutizării vreunei metode, dar toate sunt folosite moderat; și cronologia, și studiul tematic, și similitudinea universului poetic.

Prin însăși caracteristica și structura studiului, nu ne putem aștepta să întâlnim în G. Călinescu un admirator fără rezerve al poeziei antume eminesciene. Aici, G. Călinescu se apropie de Titu Maiorescu și Ibrăileanu. Primul înlăturase din ediția princeps poeziile adolescenței scrise între 16 și 19 ani și tipărite, majoritatea, în *Familia* lui Iosif Vulcan; al doilea le așezase la sfârșitul ediției sale, într-un „adaos“, ca anexe. G. Călinescu nici nu le ia în considerare. „Poeziile de adolescență, publicate în *Familia*, zice el într-un subsol, n-au nici o valoare artistică și nu merită să fie nici publicate, nici studiate.“

Evident, nu suntem partizanii celor ce văd în Eminescu un poet egal cu sine însuși peste tot. Privită estetic, la nivelul poetului desigur, poezia lui Eminescu se prezintă de o firescă neegalitate. Nu toate poemele și poeziile sunt „mari“ în accepția estetică a noțiunii. Puse una lângă alta, cele cinci *Scrisori* nu sunt percepute identic de spiritul critic. În piesele exemplare chiar se întâlnesc versuri și strofe rebutate. Altfel zis, lirica lui Mihai Eminescu ni se înfățișează asemeni unui lanț de munți cu vârfurile dantelate, ridicate în mijlocul unui ocean de câmpii și dealuri.

Întrebarea se pune: ce criterii folosim în analiza estetică a poeziei lui Eminescu? De la început, G. Călinescu introduce lirica poetului în contextul istoric național (Eminescu a secat tot ce a fost înaintea lui și a făcut imposibilă, cu excepția vulgarizării, adăparea poeziilor de la sfârșitul veacului trecut și începutul acestuia la aceleași vine poetice), iar pe poet îl restituie tipologiei: Eminescu este un mare romantic, ultimul mare romantic european. Lăsând la o parte *Epigonii*, *Venere* și *Madonă*, cu *Mortua est*¹¹, Eminescu

¹¹ G. Ibrăileanu detesta piesa: „...*Mortua est* e din cele mai slabe, e, aș zice, o poezie din cap, o compoziție, aproape nesinceră, amintește *O fată tânără pe patul morții* cu care seamănă în subiect, în măsură, în ritm“ (*Curierul eminescian*, vol. cit., p. 23).

„intră în materia lui de temelie prin două porniri ce-i sunt congenitale: vocația uranică, paradisiacă, și groaza de surpare și extincție“. Coordonatele estetice ale liricii eminesciene rămân deci temele fundamentale ale poeziei mari de totdeauna. Ce cade în zona de atracție a celor două porniri native se va transforma în lirică menită să dăinuie etern. Eminescu nu a cântat pe o singură coardă, și recrearea itinerariului critic călinescian a arătat amplitudinea coardelor lirice eminesciene. Prin revers, și criteriile estetice vor dovedi elasticitate și mobilitate asemănătoare.

Judecățile valorice pe marginea poemelor *Egiptul* și *Rugăciunea unui dac* sunt formulate după integrarea scrierilor în ansamblul întregului. Și atunci primul poem nu i se pare „mai mătăsos“ decât multe episoade din *Memento mori*, iar față de poeticele blesteme din *Gemenii*, „proferate într-o vorbire crudă, plină de imagini așa de evocatoare, încât pronunțarea lor trezește în închipuirea noastră groaza izbândirii“, *Rugăciunea unui dac*, „apare declamatorie și abstractă și de o vorbărie absurdă“. Similitudinile, oricât de vagi, sunt folosite pentru scurtarea antitetică a pieselor cu vădită pornire de a scoate superioritatea poeziei postume asupra celeilalte (să se compare analiza poeziilor *Povestea magului* și *Înger și demon*).

Parcurgerea considerațiilor estetice la *Memento mori*, *Mureșan*, *Gemenii* scoate la iveală criterii noi, și e evident că G. Călinescu urmează de fapt sinteza comentariului din volumul al IV-lea despre *cadru fizic*. Eminescu rămâne mare în versurile puse sub semnul vocației către grandios și uriaș, către gigantismul geologic și natura atemporală, oprită din evoluție într-o etapă primară a dezvoltării ei. Valoarea poeziei se micșorează pe măsură ce uranismul devine delirant, iar grandiosul bombastic. Scăderea din urmă e explicată prin „greșeala de tinerețe a lui Eminescu și înrâurirea lui Alecsandri“. Eminescu rămâne sublim numai cu condiția să fie așezat în inima înclinațiilor sale native. În sprijinul judecăților valorice sunt, adesea, alipite filiațiile: „Meditațiile asupra nimicului și tăcerii lui, scrie G. Călinescu referindu-se la un fragment din *Memento mori*, sunt vrednice de Lamartine“; în versurile din *Împărat și proletar* găsește „satira amară“, sumbră, a lui Auguste Barbier din *Iambes et poemes*, dar cu imaginațiunea

plastică mai somptuoasă, îndreptată, ca la Victor Hugo, „cătrecolosal“ ș.a.

Alte criterii rămân: atracția poetului spre fuzionarea regnurilor fundamentale (mineral, vegetal și animal) și existența unor idei lirice adecvate, „adică asocierea neașteptată de abstracțiuni ori de concrete, într-un cuvânt, marile simboluri poetice“. Lipsa ideilor constituie imputarea adusă poemei *Strigoii*, după cum, în *Rime alegorice*, G. Călinescu prețuiește tocmai „pe acest alt Eminescu, mai spontan și mai crud, dar mai bogat în idei poetice“. Cu aceleași criterii sunt parcurse romanele și poeziile pe temă folclorică.

După ce revine, trecând prin încercarea de alcătuire a epopeii dacice, asupra principiilor estetice inițiale, G. Călinescu se oprește asupra *Luceafărului*, și deodată tot comentariul e pus la altă înălțime: „Nouăzeci și patru de strofe fac o țevărie prea complicată pentru ca seva să comunice peste tot cu aceeași putere. Principial, dar, *Luceafărul* e un poem inegal, cu strofe pline și strofe seci, unele tăcând, altele cântând în acord, ca flautele unei orgi“. Totuși, nu era de ajuns. *Luceafărul* nu putea fi supus unei chirurgii estetice în epocă, de altfel ca și acum, fără expunerea mai detaliată a unor principii, care, dacă nu întruneau adeziunea tuturor, cel puțin atenuau învinuirile eventuale. Iată dar, în succesiunea fragmentelor lirice dominante, că „e bun tot ce e mecanic, fie formulă de poveste sau de descântec, fie prin gnomismul ce simbolizează înțelepciunea nemișcată a mileniilor. Ceea ce iese din această coregrafie automată sau intelectuală, ceea ce zugrăvește stări spontane, adică sentimentale, e mai fals și servește numai ca măsură pentru păstrarea textului“.

Analiza estetică a dramaturgiei, prozei și publicisticii lasă senzația de lucru făcut în grabă. Însă graba pare a veni din pricina repetării materiei. G. Călinescu readuce și rezumă – concis, e adevărat, dar ce folos? – piesele de teatru și prozele eminesciene, analizate altădată pe larg în *Descrierea operei*. De unde impresia de monotonie și ariditate. Ies în evidență acum dezavantajele organizării compoziționale a cărții, și parcă mai bine ar fi stat comentariul estetic al acestor ultime diviziuni în volumele anterioare.

La capătul însemnărilor de față, simți nevoia să găsești justificarea metodei critice. Era, la urma urmelor, necesară parcurgerea așa de amănunțită a celor cinci volume din *Opera lui Mihai Eminescu*? Răspunsul nu poate fi decât afirmativ. Noi putem fi sau nu astăzi de acord cu părerile lui G. Călinescu despre Eminescu, îi putem aproba sau respinge criteriile estetice. Toate acestea nu dovedesc nimic; reacțiile noastre interioare, la fel de subiective, nu pot provoca prăbușirea cariatidelor ridicate operei eminesciene. Oricât ne-ar contraria judecățile critice călinesciene, nu mai vorbim de contemporanii săi, trebuie să observăm, de data aceasta cu toată obiectivitatea, volumul inimaginabil de muncă dedicat studiului operei eminesciene. Nimeni înainte de G. Călinescu și nimeni după el n-a mai avut tăria întreprinderii unei atari acțiuni. De aici nu decurge deloc concluzia că am socoti cele cinci tomuri ale operei lui Eminescu drept singura față probabilă a marelui poet. Nu! Dar sunt convins că o altă viziune eminesciană și, ca un corolar, aprobarea sau infirmarea unora din tezele călinesciene nu se pot realiza decât prin refacerea operei eminesciene din același unghi interior: studiul atent al manuscriselor, al volumelor monumentale în felul lor ale ediției Perpessicius, al prozei lui Eminescu, al publicisticii. Până când nu vom întreprinde o acțiune identică în finalitatea ei cu aceea călinesciană, nu ne rămâne de făcut decât să elaborăm mărunte observații, care, oricât de pertinente, de substanțiale, de pătrunzătoare, etc., etc. ar fi, ele ating numai periferia operei călinesciene. Substanța ei încă nu s-a istovit, focul interior continuă să ardă.

Nu mă refer la corijările, neînsemnate și acelea, determinate de cariul a mai bine de șase decenii. Dacă scrutăm estetic *Opera lui Mihai Eminescu*, așa cum a apărut în prima ediție, adeziunea noastră deplină întrunesc capitolul *Cultura* din volumul al II-lea, toate trei capitolele din volumul al IV-lea și *Analizele* din ultimul. Dacă facem abstracție de întâiul volum și ne gândim la *Izvoarele filosofiei teoretice a lui M. Eminescu*, pe acesta din urmă îl vârm fără șovăire în raft lângă celelalte. Și firește, preferăm versiunea nouă a *Culturii lui M. Eminescu*.

Dacă acum așezăm sub raport valoric de o parte *Viața lui Mihai Eminescu* și de alta tomurile *Operei lui M. Eminescu*, talerul

înclină spre cea dintâi. *Viața lui Mihai Eminescu* are tăria coloanelor Acropolei. Noua ediție, prin refacerea totală a primului volum, prin comprimarea părții descriptive din volumele II și III, prin rescrierea capitolului final din ultimul volum, dă *Operei lui Mihai Eminescu* trăinicia pe care *Viața lui Mihai Eminescu* a avut-o de la început.

Negreșit, G. Călinescu, într-o oarecare măsură, și-a devansat contemporanii – ne gândim la aceia apropiați prin formație intelectuală lui –, însă personalitatea sa, încheagată spre sfârșitul deceniului al treilea și la începutul celui următor, poartă într-o măsură mai vizibilă ori nu pecetea epocii. Spiritul său își dă toată măsura, după *Viața lui Mihai Eminescu*, în studiul operei marelui poet și mai ales în acest întins capitol de *analize* estetice. Cu excepția rarelor apariții până atunci în critica și istoria literară română, în paginile unui Iorga sau Lovinescu, abundența unor fraze ca acestea nu se mai întâlnise încă: „Pictura n-ar fi fost în stare, prin marea ei concreteță, să cufunde fenomenul social numit «sfat împărătesc» într-un aer mai gros, devenit chihlimbaniu de atâta impresie de vechime, ca un fum de tămâie încheagat în jurul lucrurilor. Versul se desface în valuri aromate – de miere –, ceremonia se petrece parcă pe un perete zugrăvit de biserică, în dumnezeiască fericire“. Fraza se referă la *Povestea magului*, poem rămas neterminat, „dar sunt în ele strofe grele ca mățăsurile“. În *Mureșan*: „Expresia scârbei e făcută cu limba abstractivă și moale a vechilor cărți bisericești“; „Spiritul polemic nu are poate uleiul greu al compunerilor de mai târziu, dar sarcasmul de pure idei, ca în *Glossă*, e de pe acum ascuțit“; „O melancolie cruntă, ca aceea cu aripi a lui Albrecht Dürer (scria despre al doilea tablou din *Împărat și proletar* și comparația va reveni des în poezia lui G. Călinescu, ulterior) apasă deopotrivă peste toți, ca și când lupta n-ar fi între ei, ci între ei și destin, ca și când s-ar fi stins toți aștrii de pe cer“.

Nu ar fi, cred, prematur să socotim *Analizele* drept preludiul *Istoriei literaturii române...* Nu vreau să spun că numai paginile de mai sus mi se par vrednice de spiritul general al mării *Istории*. Mă refer la concepția generală ce fumegă deasupra scrierii. Acesta e primul studiu critic întins, construit pe viziunea estetică specific călinesciană. Aici intră ca într-un coral tot ce sporadic se întâlnise

până atunci disparat: comentariu pătrunzător, viziune estetică, metafore strălucitoare, asociații și raportări tulburătoare, totul ridicat pe un temperament veșnic neliniștit, iscoditor, întrebător.

A avut, e timpul să ne întrebăm acum, viziunea estetică a lui G. Călinescu și urmări în ce privește tipul analizelor literare, tipul criticii? A modificat ea sensibil optica urmașilor? Se pare că nu. Contemporanii nu prea au avut timp să discute acest ultim volum; G. Călinescu nu îi lăsa să răsuflă: ca fețele unui diamant, el le oferea în fiecare an o altă latură a personalității sale. A venit după aceea războiul, și climatul literar propice dezvoltării normale a ideilor a fost întrerupt. Generațiilor de după război, *Opera lui Mihai Eminescu*, ca de altfel și o bună parte din celelalte lucrări călinesciene, le-au fost practic necunoscute. Fragmentele apărute în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* au rămas de asemenea cu ecouri circumscrise, fiindcă revista și-a restrâns circulația la cercul specialiștilor. Rarele luări de poziție în spiritul călinescian au fost privite cu un zâmbet nedumerit. Singuri anii ce vin vor dovedi dacă generațiile viitoare îl vor privi pe Eminescu în spiritul călinescian, sau își vor forma optica lor proprie. Dar mai înainte de a se contura o nouă optică, va trebui să se ivească din rândul acestora un nou G. Călinescu.

3. Editor al poeziei eminesciene

E lesne de presupus că acela ce parcursese în toate sensurile manuscrisele și piesele antume eminesciene să fi fost atras de ideea alcătuirii unei ediții din poeziile lui Eminescu. Ceea ce se și întâmplă. Volumul îngrijit de G. Călinescu a cunoscut două apariții. M. Eminescu, *Poezii*, „ediție întocmită și comentată de G. Călinescu“, a fost dată la iveală în Editura Națională-Ciornei, 1938; a doua, cu același titlu, a apărut în 1943, la Editura Națională – Gh. Mecu.

Ediția călinesciană depășește simplul interes documentar. Ea se integrează în tradiția puținelor ediții cu caracter științific ce s-au făcut din poezia lui Eminescu, până la apariția operei critice în șase volume (1939–1963) îngrijită de Perpessicius. Se pot aminti în acest sens cel puțin două ediții. Întâia, întocmită de Titu Maiorescu

în timpul vieții poetului, a apărut în anul 1883 și are valoarea unui document. Ediția lui G. Ibrăileanu „vine, notează Călinescu, cu importante rectificări și se caracterizează printr-un mare bun-simț critic, exceptând îngăduirea câtorva excesive moldovenisme“. Criticul trece peste faptul că Ibrăileanu considera, dintr-un excesiv spirit de prudență, lirica eminesciană tipărită în ultimii ani ai vieții poetului, fără știința ori voința lui, drept „postumă“. Dar, deocamdată, nu ne interesează aceasta.

Valorificând experiența înaintașilor, G. Călinescu aduce un spor de noutate. Din punct de vedere structural, între edițiile din 1938 și 1943 nu sunt deosebiri. Editorul publică numai antumele. Textul folosit e cel apărut în *Convorbiri literare* sau în ediția Maiorescu, colaționat cu manuscrisele. În ordonarea materialului poetic, G. Călinescu imprimă volumului o notă personală. Ambele ediții se deschid cu *Venere și Madonă*, iar poeziile primei etape a creației eminesciene, apărute, cu două excepții, în *Familia* între 1866–1869, sunt adăugate la sfârșitul volumului. Cu alte cuvinte, structura edițiilor concretizează ideea exprimată în ultimul volum al *Operei lui Mihai Eminescu*: producția poetică a adolescenței e lipsită de valoare și ea nu ar trebui să vadă lumina tiparului. Dându-și seama că afirmațiile sale erau întru totul discutabile, G. Călinescu își amendează acum tacit părerile anterioare. Ca instrument de lucru, ediția călinesciană este excelentă.

Sub titlul piesei se notează în paranteză locul și data apariției, versurile sunt numerotate și subsolul fiecărei poezii este însoțit de note și indicații privind elaborarea și apariția; când textul o impune, ca, de pildă, *Epigonii*, *Scrisoarea III* ș.a., versurile sunt adnotate, luminându-se aspectele ascunse lectorului obișnuit. Piesele scrise în adolescență nu sunt comentate. Pentru exemplificarea metodei, reproducem* comentariul aflat la subsolul poemei *Mortua est*: „Una din cele mai vechi poezii eminesciene, căci prototipul ei cu titlul *Elena* este datat de poet: 1866, octombrie (ms. 2 259, ff. 1–2). Cam din aceeași epocă prestudentească par a fi proiectele de dramă având ca erou pe Mihai Viteazul (cfr. *Opera I. M. E.* III, p. 5, urm.). În toate acestea, o tânără fată, Mira, urmează să fie omorâtă din rațiuni politice de un instrument al lui Mihai,

* După ediția a II-a, p. 30.

numit Toma Nour. În cele din urmă, i se dă numai un narcotic. Tânărul, care o iubește și care e destinat pentru tronul Moldovei în locul lui Ieremia Movilă, nu știe aceasta și deplânge cu versurile din *Mortua est* pierderea Mirei. Plângerea la căpătâiul moartei e comună în poezia romantică (*Lenore* de Edgar Poe, *Andre Bahre der Geliebten* de Lenau) și indirect poetul pare înrăurit și de scena aflării morții Mariei Beaumarchais din *Clavigo* de Goethe [...]. Însă formal, punctul de plecare este în poezia *La o mamă* de V. Alecsandri...“ etc.

În prefața ediției din 1938, G. Călinescu discută criteriile ce trebuiau să stea la baza editării textelor eminesciene. Punctul de plecare l-a constituit ediția C. Botez. El aprecia partea a doua a ediției, deoarece puna în circulație variantele eminesciene, „un izvor pentru studiu și comparație, neprețuit“, însă contesta „textul propriu-zis“, fiindcă editorul aplica poeziei lui Eminescu principiile ortografice atât de fluctuante în epocă. Astăzi chestiunea pare minoră, dar atunci a provocat dezbatere aprinsă, și contribuția călinesciană are meritul de a fi înlăturat o sumedenie de prejudecăți.

G. Călinescu pleca de la principiul că o ediție Eminescu trebuie să se facă în spiritul în care ar fi alcătuit-o poetul însuși și de aceea nu se poate porni de la variante care „nu sunt decât exerciții“. O ediție, demonstrează, „se face neapărat în ortografia oficială, cu condiția de a nu altera fonetismele determinate de creația artistică. Eminescu azi și-ar fi făcut ediția cu ortografia de azi“. Abaterea de la principiile acestea ar duce cel mult la constituirea unei ediții „arheologice“, și G. Călinescu aducea ca argument edițiile critice occidentale care adoptau ortografia oficială. E inadmisibil ca, pornind de la considerațiuni istorice, să generalizăm transcrierea unor fonetisme cum sunt: *stălpi*, *pânze*, *mângăind*, *stéua* etc., goale forme grafice.

G. Călinescu recomanda renunțarea la formele dialectale sau vechi: *zimbet*, *pintre* ș.a., la care și poetul renunțase în decursul vieții, dar se atrăgea atenția că editorul e obligat să păstreze lecțiunile dialectale ori arhaice întrebuintate cu scopul obținerii unui efect special: *crier*, *grier*, *paianjeniș* și altele asemănătoare, cât și acelea perimate, dar obligatorii în rimă: *rid*, *sin* etc., fiindcă toată epoca rima la fel. Se insista însă pentru introducerea în aparatul

critic a tuturor lecțiilor oferite de manuscrise, ca și a lecțiilor edițiilor anterioare mai însemnate. Se obținea astfel o ediție bazată pe criterii riguros științifice; ea oferea cititorului un text lipsit de amendamente arbitrare și cercetătorului materialul necesar studiilor de limbă.

Întâia parte a prefetei celei de-a doua ediții cuprinde o succintă caracterizare a vieții și activității eminesciene și repetă lucruri știute; în schimb, a doua aduce lucruri noi. Cu considerațiuni inedite capitolului final din volumul al V-lea al *Operei lui Mihai Eminescu*, criticul reia dintr-un alt unghi problematica operei, integrând-o literaturii universale. Din multiplele sugestii, cel puțin câteva își mențin permanenta actualitate: problema titanului și geniului în opera lui Eminescu, „observațiile instructive“ referitoare la „clasicismul“ eminescian, reflecțiile în legătură cu romantismul european ș.a.

Modest, criticul afirmă că ediția sa are „importanță temporară“. Textul e în realitate *critic*. Indirect a pregătit apariția ediției lui Perpessicius, criteriile aflate la întocmirea ediției lui G. Călinescu fiind confirmate în anumită măsură și de editorul operei complete a lui Eminescu.

4. Ion Creangă

Organizarea materialului faptic e în *Ion Creangă* identică cu a monografiei *Viața lui Mihai Eminescu*. În plus, vieții lui Creangă i s-au adăugat câteva capitole în care este studiată opera. Înregistrăm, în schimb, deosebiri substanțiale în tehnica narativă. Continuă a fi folosite în măsură considerabilă procedeele românești experimentate în monografia despre Eminescu. O pondere deosebită ocupă descrierile peisajului, a satelor și orașelor. Limba presărată cu „fărănisme“, pe care Creangă le-ar fi aprobat din toată inima, are trăsături arhaice amintind pe cronicari: „Era acest Conta...“ etc., precum și un imperceptibil umor: „Elevii studiau frumusețile și regulile limbii române, după o sucită gramatică de Măcărescu“ ș.a. Cartea lasă senzația că toată Moldova atingătoare de numele lui Creangă a fost străbătută de G. Călinescu cu piciorul, pe îndelete, și

locurile și oamenii sunt evocați cu o caldă nostalgie. Autorul trebuie să fi întârziat îndelung pe ulițele Humuleștilor, se va fi ferit din calea turmelor aduse, în amurg, de la pășune, va fi zăbovit în curtea casei lui Ștefan a Petri și, privind turla bisericii Sf. Nicolae, ascultând foșnetul frunzelor de păpușoi clătinate de vânt, va fi refăcut în gând fuga lui Nică de la școală, în sâmbăta procitaniei. Neîndoielnic, prundul Ozanei l-a străbătut; își va fi lăsat tălpile în apă și își va fi învins cu greu pornirea de a se scălda în vreun ochi mai adânc. Și într-o dimineată, împreună cu o călăuză, cu căluți de munte, iuți, va fi pornit spre Broșteni.

Monografia începe cu o privire aeriană asupra Moldovei la epoca nașterii lui Creangă. Ochiul ager al criticului, vasta perspectivă, ușurința cu care strânge și desface datele geografice, istorice și etnografice, căutând amănuntul unic, revelator, îl amintesc pe Dimitrie Cantemir cu a sa *Descriptio Moldaviae*. Treptat, treptat, aria observației este restrânsă la universul casnic al moldoveanului și, în acest punct, descrierea străvechii Țări a Moldovei e înnodată cu destinul strămoșilor lui Creangă. Este urmărită spița ardelenescă a părinților și sunt creionate caracterele Smarandei și al lui Ștefan; comparate cu portretele lui Gheorghe și Raluca Eminovici, ele au contururile mai estompate. Partea ultimă a acestui prim capitol, unde criticul comprimă în câteva fraze traiectoria biologică a fraților și surorilor lui Creangă, ca și cel următor, dedicat nașterii, copilăriei și întâiei învățături, sunt învăluite în ironie și tonul e constant polemic; Călinescu sfarmă prejudecăți, demonstrează cu satisfacție absurditatea unor documente puse în circulație.

Surprinzător e să constăți că, recreând copilăria lui Creangă, G. Călinescu nu utilizează *Amintirile din copilărie*. Din amintirile lui Creangă, el scoate doar culoarea locală; interesul său merge spre refacerea ariei spirituale, în care se va dezvolta prozatorul și spre reliefarea trăsăturilor fundamentale de caracter, ce vor forma pe întreaga viață constante biografice. Mărturisirile lui Creangă din a doua parte a „amintirilor”, integrate caracterului omului și urmărite în evoluția lor, ulterioară, permit conturarea întâiei note particulare a individului: erotismul. Cauza inexistenței la Creangă a unei dragoste fără adâncimi o constituie, nici vorbă, lipsa unei

complexități intelectuale adecvate; însă la mijloc trebuie să fie și structura tipic țărănească a omului. Este ideea lui G. Călinescu, care, în susținerea tezei, aduce exemplul lui Jean-Jacques Rousseau. Tot în vremea copilăriei se dezvăluie în Creangă un „vițiu fizic care va face mai târziu din el un personaj rabelaisian: Ionică e un mâncău“. Vițiul obsedează întreaga viață, și Călinescu revine cu bonomie ori de câte ori are prilejul asupra apetitului acestui Gargantua moldav.

Viata lui Mihai Eminescu avea, prin însuși aventurosul ei, un ritm epic precipitat. Redusă la esență, viața lui Creangă este mai puțin spectaculoasă; în afara celor trei cunoscute isprăvi săvârșite în perioada diaconiei, a prieteniei cu Eminescu și a călătoriei la Slănic spre sfârșitul vieții, biografia lui Creangă nu mai înregistrează nimic altceva. Este, de fapt, viața tipică a țăranului, desfășurată conform unei tradiții milenare, unde totul se află hotărât dinainte și accidentul e exclus. Tocmai de aceea, G. Călinescu pune accentul pe motivarea psihologică a acțiunilor lui Creangă. Prin nararea vieții cerebrale a genialului humuleștean, o bună parte a cărții: *La Iași, seminarist și diacon; Creangă institutor și îndeosebi: Diaconul răzvrătit, În Țicău, Creangă, Eminescu și Junimea, Creangă-tatăl și Creangă-fiul* se transformă într-un roman de analiză. Imprevizibilul comportamentului lui Creangă și motivarea tuturor gesturilor, generalizarea, coborârea spre adâncurile insondabile ale conștiinței relevă un romancier nu numai de factură balzaciană, cum se remarcase, ci, pe urmele Hortensei Papadat-Bengescu și ale lui Camil Petrescu, un analist al cazurilor de conștiință. Raportările continue și încadrarea lui Creangă în structuri inedite sunt turburătoare. Hotărâtoare rămâne, pentru tot restul vieții, audierea de către Creangă, elev de școală preparandală, a prelegerilor lui Titu Maiorescu. Nu pentru cunoștințele teoretice căpătate, sau, mai bine-zis, nu pentru acestea în primul rând. Cu Creangă se petrece o transformare interioară ale cărei resorturi sunt pe rând încercate. Creangă ținea la limpezime și simplitate și se văita că e greu de cap și nu înțelege. Cu șiretenia specifică țăranului, disimula, fiindcă lucrurile elementare le va înțelege prea bine. Coborârea lui Maiorescu la nivelul de asimilare al elevilor, intuiția și talentul lui pedagogic de a trata serioase probleme de educație la

nivel popularizator au creat în Creangă iluzia priceperii atotștiutoare. „O prezumție savuroasă, notează ironic Călinescu, cuprinde de aici încolo pe diacon, care se crede foarte deștept și capabil să străbată repede, sănătos o chestiune, și când voiește să insinueze că un autor e un zăpăcit simulează cu umor și viclenie propria lui prostie, în care crede o clipă.“ Căzut pe panta erudiției, Creangă ar fi devenit un „Cațavencu moldav“. Această latură a caracterului va stăruî mereu în comportarea lui Creangă, care va căuta de acum încolo să supună totul sănătosului bun-simț.

Foarte personală mi se pare motivarea psihologică a cauzelor răzvrătirii antimonahale a diaconului. G. Călinescu demonstrează cu o contagioasă siguranță că I. Creangă nu a fost un spirit răzvrătit, un simbol al libertății de gândire, care să fi determinat înlăturarea unor forme anchilozate. Revolta lui Creangă nu e anarhică, e mai mult poza unui om ce dorește cu tot dinadinsul să fie admirat, arătat cu degetul, urmărit de privirile tuturor. O nuanță din Nastratin Hogeia al lui Anton Pann, adăugăm noi, intră aici. E de la sine înțeles că o asemenea fire trebuie să se fi simțit atrasă de politică și fiindcă în adunările politice succesul imediat era și mai puternic simțit. Poate Creangă era actor înăscut și poate, într-o altă epocă, ar fi cules la rampă, în lumina reflectoarelor, aplauzele sălii. Afirmatia călinesciană cum că, în operă, Creangă este actor de aici va fi scoasă. Limba lui Creangă, încărcată de pilde și proverbe, avea succes, dar succesul îl ameți, și până la sfârșitul vieții humuleșteanul nu va ieși din frazele paremiologice. Și bine i se potrivește lui Creangă întâmplarea ciobanului cu lupul și oile: când, hotărât să intre în politică, își puse candidatura, alegătorii răseră și diaconul nu recoltă decât... trei voturi.

Cu aceeași atenție de ceasornicar este demontată gândirea lui Creangă; din gestul tăierii cozii, din episodul tragerii cu pușca în ciorile de pe turla bisericii și din episoadele țăntoșe, întocmite după aceea către superiori, G. Călinescu extrage semnificații generale pentru portretul moral al omului și eforturile merg către explicarea rațională a iraționalismului comportamentului. Acum întrezărește și semnele unui eventual dezechilibru interior, probabil ereditar, însă superior prin motivarea pe care spiritul lui Creangă știe s-o dea faptelor sale impulsive. Fabulos este portretul lui Creangă la

patruzeci de ani, și humuleșteanul trăiește uimitor într-o ipostază nouă. Un om corpulent, jovial, iubitor de mâncare multă și bună, udată cu vin de soi, a cărui tărie o stinge cu apă sorbită din cofa de brad, spune fără reticente glume mustoase, râde hohotitor, umblă peste tot, vorbește cu toți și îi place să fie luat în seamă de mărimi.

Ca și în *Viața lui Mihai Eminescu*, firul epic e – la un moment dat – întrerupt, pentru prezentarea monografică a feluritelor aspecte ale activității lui Creangă, ce altfel nu ar fi putut fi cuprinse: *Pedagogia lui Creangă*, *Dușmanii*, „*Țărăniile*“ *lui Creangă*. Ca și acolo, G. Călinescu se străduiește să înlăture legende iscate parazitar din felurite pricini, uneori, poate, din mândrie națională. Fost-a Creangă un pionier al pedagogiei înaintate? Ca pedagog, Creangă, conchide Călinescu la sfârșitul unui bogat capitol, „nu simbolizează nici un principiu. El e un dascăl de țară cu mult bun-simț și cu talent, care întreabă în dreapta și stânga cu multă râvnă și face tot cum îl taie capul“. Cu aceeași minuțiozitate este analizată rațiunea așezării în bojdeuca din Țicău. Indigență? Nu! Regresiunea semnifică mai degrabă dorința de a redeveni țaran, de a-și trăi viața „așa cum o înțelegea el“. Cum i se înfățișa lui Creangă această viață? Demonstrația călinesciană are o savuroasă persuasiune și stringență logică: „Gustul lui Creangă era să aibă bordeiul lui, lipit frumos cu lut pe jos, care vara ține răcoare și produce tălpilor goale o senzație plăcută, o gâdilare umedă, cum o dă iarba pe locul de pășune. Acum el putea, ferit de ochii lumii, să iasă așa și în ograda plină de orătării și umbrită de două rânduri de copaci. Pentru ca trupul să poată respira ca pe marginea Ozanei și să fie bătut de vânt, el și-l acoperi cu un cămășoi de pânză cu dungi albastre, lung până-n călcâie, născocire proprie, se vede, făcând trecerea de la cămașa largă țărănească la halatul orășenesc“. Își prăsi o turmă de pisici, în amintirea mătelor din casa părintească, și duse reconstrucția vieții de țară „până în cele mai mici amănunte. Slobod în cămașa lui de pânză desfăcută pe pieptul păros, Creangă se urcă la prânz în pat, se chincește pe el și, rezemat cu spatele de o pernă la perete, trage lângă el o măsuță scundă cu trei picioare, din acelea pe care țărani răstoarnă mămăliga, și mănâncă acolo singur, fără muiere, slujit numai de ea așa cum se și cuvine, și frecat de mâți săi [...]. Ozana fu închipuită printr-un puț cu apă rece. Lipsea numai

știoalna în care se scălda la Humulești. Fu și aceasta înfăptuită în chipul unei putine puse în ceardacul de dindos, în care Creangă intră gol, șezând pe un scăunaș și scriind ceasuri întregi pe o scândură pusă deasupra“ etc., etc. Dacă în viața de familie Creangă este un Gh. Eminovici cu o asprime a caracterului mai pronunțată, dacă față de femeie dovedește indiferență, prin refacerea chinuitorului proces de creație al lui Creangă: munca la manualele școlare, istovitoarea trudă de redactare a producției artistice, ce recheamă prin analogie pe Eminescu, criticul scoate la suprafață o altă față a omului.

Deși pare de prisos, fiindcă încorporează idei și supoziții întâlnite și până atunci, „*Țărăniile*“ lui Creangă ne prezintă un om de o individualitate epică în afară de orice discuție. Câteva sunt liniile directoare ale acestei personalități. Fost-a Creangă un intelectual? „După unii, Creangă ar fi un țăran. Țăran și nu prea, decât doar la fire. Cât despre intelect, corespondența, polemicile lui dezvăluie un mânuitor sigur de idei într-o limbă tehnică fără nici o pată.“ Afirmă G. Călinescu intelectualitatea lui Creangă în sensul curent al cuvântului? Nicidecum. Ceea ce îi lipsește lui Creangă, spune el, este „o cultură complexă, ramificată, dar cât știe, știe bine. Creangă nu e autodidact, fiindcă ceea ce știe, știe din școală, și nu se vâra acolo unde n-are pregătirea trebuitoare“. Atenția respectuoasă a colectivității îl sili pe Creangă să dea „reprezentării de înțelepciune“. El devine un Păcală și joacă statornic rolul lui moș Ion Roată, își pierde personalitatea individuală și se ascunde sub chipul judecăților, zicerilor și pildelor.

Cei din urmă ani și moartea au o ciudat de puternică rezonanță. Anxietățile lui Creangă în fața sfârșitului inevitabil, pe care-l știa și-l aștepta, oferă bune pagini de literatură, și scena înmormântării are tristețea pânzelor lui Luchian. Episodice, câteva alte personaje au neașteptată strălucire. Mai întâi Eminescu. Prietenia și mai cu seamă justificarea sub raport psihologic a atracției sufletești reciproce dau iarăși inimitabile pagini de analiză. Maiorescu apare de câteva ori, dar șters; trăiește monumental doar în ipoteza de director al școlii preparandale. Viața de o banalitate nespusă a fiului lui Creangă, Constantin, pare a unui erou caragealian.

Existența lui Creangă se desfășoară epic pe pânza unei epoci reînviată inegalabil. Parafrazând o știută frază a lui Engels, vom spune că cititorul obișnuit obține din monografia lui Călinescu mai multe cunoștințe etnografice, economice, politice și sociale despre Moldova anilor 1848–1880 decât din docte tratate. În atmosfera de frivolitate și a patimei jocului de cărți ce bântuia furios în întreaga Moldovă în acei ani, Iașul are, așa zice, individualitatea unui personaj distinct. Imaginea panoramică a capitalei moldave la mijlocul secolului, când Creangă, ascuns sub un țol, în căruța trasă de zmeii lui Moș Luca, intra pe ulițele sale, te urmărește multă vreme. Anacronismele sociale, bizazarea arhitectonică, împetritarea populației, contrastele violente ale epocii sunt desenate cu penelul unui Breughel. Totul e integrat cu firească ușurință în țesătura expunerii, orașul fiind în permanență raportat la destinele eroului central și al celorlalte personaje. Analizând, de pildă, nepotrivirea dintre Ileana și diacon, care vedea risipă în cumpărarea de veșminte noi, criticul zâmbește malițios: „Moda era atunci complicată și pompoasă, făcută într-adins să irite un fecior de țăran“. Fraza e pretextul descrierii toaletelor, trece în revistă articole cosmetice; de aici, condeiu alunecă la petrecerile orașului: cafenelele cu firme cosmopolite evidențiind imigrația recentă, balurile, distracțiile întâmplătoare ș.a. sunt reconstituite cu pasiunea de anticar a lui Odobescu. Iar deasupra tuturor, se ridică imaginea unui individ cu o carte de identitate distinctă, care e numai el într-o epocă determinată, cu viața lui launtrică nepereche.

Două capitole: *Creangă „scriitor popular“* și *Jovialitatea lui Creangă*, cărora li s-a adăugat, la ediția din 1964, *Creangă în timp și spațiu. Realismul*, sunt consacrate analizei operei. Curent, în epocă, stăruia părerea că „pricina esențială a emoției artistice la Creangă este limba“. Limba văzută ca un simplu „adaos de frumusețe“ nu a dat niciodată o operă mare cu adevărat. O limbă a lui Creangă, or, mai potrivit zis, a eroilor lui, există, și de aici G. Călinescu scoate o primă caracteristică: Creangă „nu vorbește ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviță, ori pe prispă și povestește altora, fiind el însuși subiect în narațiunea obiectivă“. Nici *Amintirile din copilărie*, nici *Poveștile* nu au trăsăturile specifice prozei; ele i se par mai curând „părți narate dintr-o

întocmire dramatică cu un singur actor, monologică. Creangă este aici povestitor de basme, aici autor de compuneri ce intră în definiția veche a nuvelei“. Spre a-și motiva aserțiunea, G. Călinescu face o incursiune în evoluția povestirii și a nuvelei și schițează deosebirea dintre aceasta și roman. Opera lui Creangă ar intra în definiția mai veche a nuvelei, ale cărei modele reprezentative sunt *Halima* și *Decameronul*. Dacă limba nu este o frumusețe ornamentală, o simplă convenție stilistică, ci modul lui de exprimare și al eroilor săi, nici conținutul operei lui Creangă nu trebuie „exaltat după principiile prozei“. „Sunt unii, adaugă G. Călinescu, care admiră puterea de a crea tipuri vii“, închipuindu-și că aici s-ar afla secretul creației. Însă personajele *Amintirilor din copilărie* „nu trăiesc în adâncime“. Poveștile lui Creangă se desfășoară pe o temă morală, formulată mai mult sau mai puțin limpede; Creangă „nu vede nimic nou și nu adâncește, ci numai zice (subl. lui G.C.) cu un farmec misterios...“. *Zicerile* acestea îl apropie de Caragiale, deoarece și unul și altul „caracterizează dialogic și au un umor verbal pe care-l comunică personajelor“. Și comparația e împinsă mai departe, găsindu-se similitudini în arta caracterizării personajelor: „Ca și Caragiale, Creangă alternează dialogul cu părți ale sale, care nu sunt simple comunicări de fapte, ci un monolog al autorului, biziundu-se pe același umor al cuvântului tipic. Această parte, lipsită de obiectivitate, în care actorul-autor comentează dialogul, trebuie nu citită, ci reprezentată scenic. Ea este corespondentul monologului caragialesc sau al corului antic, care urmărește gesturile eroilor, judecându-le...“. Din acest unghi sunt analizate toate piesele. Tot capitolul e clădit pe prezumția – enunțată, până la data apariției monografiei lui G. Călinescu, de Ibrăileanu, Sadoveanu ș.a. ca o constatare curioasă – cum că poveștile lui Creangă „așa cum sunt nu pot să placă țăranilor“, ele fiind menite „să nu fie gustate cum trebuie decât de intelectuali“. Aserțiunea e amplu demonstrată în *Jovialitatea lui Creangă*, la ediția din 1938, capitolul final, unde Creangă este așezat în familia spiritelor mari universale. Înlăturând deosebirile nesemnificative, Călinescu ajunge la concluzia existenței unei înrudiri de substanță între Creangă și Rabelais: „Creangă folosește

un procedeu tipic autorilor cărturărești, ca Rabelais, și în linia lui, ca Sterne și Anatole France, și anume, paralela continuă, dusă până la beție, între actualitate și experiența acumulată. Instrumentul principal al acestui mod literar e citatul“. Creangă este un erudit în genul său, ca Anton Pann, și atât antonpannismul cât și humuleștenismul „sunt varietăți de rabelaisianism“. Erudiția lor nu este livrescă, ci scoasă din tradiția orală.

*

Lăsând în afară numeroasele articole mărunte despre Mihai Eminescu și Ion Creangă, au ieșit la iveală în vremea din urmă ample culegeri de documente datorate lui Gheorghe Ungureanu și Augustin Z. N. Pop. Însă apele progresului documentar au spălat în van, mai bine de trei decenii, granitul biografiilor călinesciene; substanța edițiilor a rămas neschimbată, și astăzi, *Viața lui Mihai Eminescu și Ion Creangă* lasă o indefinită impresie de pietrificare. Chiar dacă noile date sunt asimilate, ele pier, băgate abia în seamă, în țesătura expunerii. Un act descoperit de Gh. Ungureanu, ca să ne oprim numai la un exemplu pe care l-a folosit și G. Călinescu în *Ion Creangă*, ediția a II-a, este acela prin care Ecaterina Vartic cumpărase în 1879 „cu preț de 50 de galbeni locul și bojdeuca din Țicău, care au aparținut Mariei Ștefănescu“. Iar îndreptările biografice aduse vieții lui Eminescu în ultima ediție revăzută sunt de genul: Gh. Eminovici „...moare subit «eri ora unsprizăci din noapte», după actul de deces din 9 ianuarie 1884 stil vechi «ora zeci diminața», și e înmormântat lângă bisericuța din «cotuna» Ipotești, comuna Cucorăni...“. (În prima ediție, textul suna astfel: Gh. Eminovici „...moare subit în noaptea de 7 spre 8 ianuarie st. v. 1884 și e înmormântat lângă bisericuța de la Ipotești“.) Propoziția: „Când Slavici trecu și el pe la Florești, găsi pe poet sănătos și vesel nevoie mare“ e întregită așa: „cum reiese de altfel și dintr-o scrisoare, mai mult sau mai puțin indecentă, către colegii de redacție („Măi oameni buni, Caraieli și Ranetti-Roman“), unde e vorba de „fata popii cea ochesică“ etc., etc.

Cum se explică fenomenul? Și Eminescu și Creangă reprezintă o viziune personală, ridicată pe două coordonate ce interferă continuu, dialectic: o riguroasă bază documentară și o vocație românească înăscută. Criticul a analizat izvoarele și a ordonat materialul faptic; romancierul a căutat firele posibilului caracter și a umplut, imaginând cu necesitate, în marginile realității, lacunele documentelor. Perspectiva critică a dat sentimentul acut al obiectivității; viziunea românească a intuit realitățile definitorii ale omului. Criticul și romancierul au creat un Eminescu și un Creangă nerepetabili, impunătoare monumente ridicate pe aceste pământuri celor doi mari moldoveni.

II. „Aristarc mi-a zis: S-a terminat! Ești critic!“

1. Popas

Îndată după încheierea *Vieții lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu a început colaborarea în același timp la două săptămânale: *România literară* și *Adevărul literar și artistic*. Inițial susținută, prezența călinesciană în paginile revistei lui Liviu Rebreanu devine pe parcurs sporadică și încetează definitiv la începutul anului 1933.

Întâile articole trădează o nestăpânită dorință de relaxare. Criticul se duce la cinematograful, face lectură și... scrie. Se întreabă de ce nu există încă o critică cinematografică, propune o ipoteză, găsește că poezia postbelică a fost mult influențată de tehnica filmului¹, își exprimă părerile despre filmul german și filmul francez², laudă Editura Culturala Națională, devenită „sub conducerea domnului Al. Rosetti un adevărat factor de cultură națională“, și întreprinde o scurtă trecere în revistă a volumelor tipărite în ultima perioadă: *Joc secund*, *Flori de mucigai* ș.a.³, își expune considerațiile despre rostul ziarului și ale revistei în lupta pentru cultură⁴ etc.

Curând, preocupările mărunte sunt lăsate la o parte, și publicistica lui G. Călinescu începe să fie subordonată – deocamdată parțial, apoi integral – operei de ansamblu. Scrisul săptămânal se

¹ *Poezie și cinematograful, România literară*, nr. 7, 2 aprilie 1932, p. 1.

² *Film francez și film german, Idem*, nr. 10, 23 aprilie 1932, p. 1.

³ *Editori și cărți, Idem*, nr. 12, 7 mai 1932, p. 1, 2.

⁴ *Ziarul și revista în lupta pentru cultură, Idem*, nr. 38, 5 noiembrie

transformă într-o anticameră a marilor opere. Tot ce a publicat G. Călinescu în presă în deceniul al patrulea constituie, cu excepții minime, subliniate pe parcurs, forma primă, întâia redactare a operei finite și, constant, direcțiile în care personalitatea călinesciană se manifestă rămân: istoria literară, romanul și critica.

În primăvara și vara anului 1932, un volum apreciabil din colaborările la *România literară* îl ocupă comentarea postumelor eminesciene. După ce G. Călinescu renunță, temporar, la studiul operei lui Mihai Eminescu, își consacră forțele romanului *Cartea nunții*, pe care era hotărât să-l termine până în toamnă. Articolele: *Romanul și viața modernă*, *Sport și literatură* aveau rostul de a pregăti motivarea teoretică a fabulației. În vara anului 1932, G. Călinescu lucrează efectiv, fiindcă la sfârșitul lunii august publica primul capitol intitulat *Un atentat în tren*. Deocamdată șovăie asupra titlului. Capitolul de mai sus îl anunța ca făcând parte din *Ursitoarele*; un altul, apărut peste câteva zile și intitulat, în spiritul vremii, *Conflict între generații*, e inclus aceluiași titlu. În noiembrie, cu prilejul încredințării aceleiași reviste a fragmentului *Ce are Vera noastră*, se specifica la rubrica „Actualități”: „ultimul titlu al romanului d. G. Călinescu, din care publicăm azi un fragment substanțial”, este *Vino în Liban, mireasă...* Titlul e păstrat și pentru *O gală de box*. În ianuarie următor, apărea o parte din capitolul final, fără a se mai specifica titlul.

Problemele teoretice ale criticii îl preocupă iarăși cu fervoarea știută și pretinsa incompatibilitate dintre critică și creație este reluată⁵ cu mijloace identice celor folosite cu cinci ani înainte în *Viața literară*. Denunțând mentalitatea contemporanilor, care considerau că literatul e îndreptățit a da judecăți literare, dar refuzau criticului putința obiectivizării emoției, G. Călinescu scria cu vădite referiri la propria lui persoană: „Să presupunem că unul din acești scriitori cărora li se recunoaște deopotrivă competența și talentul ar fi ascuns activitatea literară și ar fi început cu cea critică. Atunci e aproape sigur că i-ar fi tăgăduit principial capacitatea creatoare. Dacă însă scriitorul în chestiune și-ar publica întâi opera literară, oricine i-ar recunoaște dreptul de a face critică”. Aici enunță G. Călinescu una din ideile pe care se va ridica osatura *Principiilor de estetică*.

⁵ *Critică și literați*, *România literară*, nr. 34, 8 octombrie 1932, p. 1.

Sainte-Beuve ori Taine n-au izbutit să facă literatură de valoare pentru că erau critici? Nu, fiindcă nu aveau talent. Fenomenului îi găsește o explicație istorică: „De cele mai multe ori, criticii au fost literați ratați, la care veninul de a nu putea crea s-a purificat în ascutime și iubire pentru creațiunea altuia“; în acest caz, „de la un asemenea critic este evident că nu mai poți aștepta miracole“. De unde scotea „un mic paradox: nimeni nu trebuie uns critic înainte de a fi ratat un cât mai mare număr de genuri literare“.

Tot acum, G. Călinescu integrează, teoretic, gândirii sale critice elementul istoric⁶. Din citarea în text a lui A. Depăărățeanu, căruia îi reproduce și câteva versuri, se pare că reflecțiile călinesciene au fost determinate de lectura poeziilor mai mărunți ai epocii preeminesciene, studiați pentru mai exacta situare în timp a poeziei lui Eminescu. G. Călinescu reproșa criticii vremii preocuparea exclusivă pentru scriitorul imediat. Acest punct de vedere era, adaugă el, susținut de E. Lovinescu, și îi citează un pasaj din articolul apărut tocmai atunci în *Discobolul*, revista efemeră a unor tineri: „Sunt convins – spunea acolo Eugem Lovinescu – că tinerii scriitori ar fi condamnați să rămână de-a pururi în apele sălcii ale unei mediocrități perfecte dacă și-ar lua drept călăuză sau măcar imbold «personalitățile» și «capodoperele» culturii noastre. Scriitorul tânăr trebuie să păstreze, față de tot ce au realizat triștiile noștri predecesori, o neîncredere desăvârșită...“. Eu văd în frazele lovinesciene și îndemnul indirect adresat tineretului de a fugi de epigonism, dar G. Călinescu are impresia că aici e denigrat trecutul. În consecință, textul lui Eugen Lovinescu e caracterizat drept „invectivă teoretică“, „atitudine canibalică“.

Din ignorarea elementului istoric, adaugă G. Călinescu, pierde îndeosebi revistele literare, a căror impopularitate în școală se explică în bună parte și prin lipsa referințelor critice la autorii studiați în manuale. Încheia, deplângând disocierea făcută între critică și istorie literară: „Istoriografia a căzut pe mâna aventurierilor, iar critica noastră s-a transformat în cronică, lipsindu-se de cel mai util instrument de estimațiune critică: raportarea la spiritul integral al unei literaturi“. Cei doi termeni rămân deocamdată disociați, chiar în scrisul lui G. Călinescu, iar Eugen

⁶ *Critica istoriografică, România literară*, nr. 36, 22 octombrie 1932, p. 1.

Ionescu, care comentează⁷ imediat articolul lui G. Călinescu, extinde disjuncția, pe care o socotește îndreptățită, la întreaga critică contemporană: „Istoria literară justifică circumstanțial sau numai constată existența operelor literare – dar nu pune probleme de valoare. Ea poate fi, deci, o condiție a criticii, dar, desigur, nu critica însăși. Planurile criticii literare, care se întretaie undeva, sfârșesc prin a se diferenția net, clar“. Concepția lui Eugen Ionescu pleacă de la o realitate existentă în vremea lui. G. Călinescu va căuta ulterior să-și precizeze ideile și, din fuziunea istoriei și a criticii literare, va face, teoretic și practic, una din permanentele activității sale.

2. Experiența *Vieții românești*

La 10 mai 1931, la *Curierul literar*, *Vremea* își vestea cititorii că: „D. G. Călinescu, colaboratorul nostru, a intrat în redacția *Vieții românești*. Domnia-sa va ține o cronică literară și va face și «Miscellanea» revistei și va colabora în același timp și la *Adevărul literar*“. Intrarea în redacția *Vieții românești* a rămas, atunci, în stadiul intențiilor. Una din cauze trebuie să o fi constituit începerea lucrului la *Viața lui Mihai Eminescu*. Vor mai fi fost și altele. Cert este că, din acel an, numele lui G. Călinescu apare cu oarecare regularitate în paginile revistei și colaborarea sa atestă preocupări statornice. Cu excepția studiului *N. Bălcescu și Ciro Spontoni* (din nr. 5–6, 1932) și a câtorva cronici, dintre care amintim: *G. M. Zamfirescu – «Madona cu trandafiri»* și *Ion Călugăru – «Omul de după ușă»*, toate celelalte sunt capitole împlinite sau fragmentare din *Viața lui Mihai Eminescu: Gheorghe Eminovici, tatăl lui Eminescu* (nr. 9–10, 1931), *Eminescu, școlar la Cernăuți* (nr. 11–12, 1931), *Raluca Eminovici și copiii* (nr. 1–2, 1932). Așadar, când lua împreună cu Mihail Ralea conducerea *Vieții românești*, G. Călinescu nu era un neofit în paginile bătrânei reviste ieșene.

De la 1 ianuarie 1933, G. Ibrăileanu a renunțat la conducerea *Vieții românești*. Pregătirile se făcuseră mai înainte și la conducerea

⁷ Despre critică și istorie literară, *Idem*, nr. 38, 5 noiembrie 1932, p. 1, 2.

revistei, directorul recomandase pe G. Călinescu. Alegerea trebuie să fi căzut după ce G. Ibrăileanu citise și salutase entuziasmat în *Adevărul literar și artistic* apariția *Vieții lui Mihai Eminescu*. Data exactă la care G. Ibrăileanu a luat hotărârea, împrejurările concrete în care G. Călinescu a primit codirectoratul nu le cunoaștem. Știm însă reacția lui G. Călinescu din scrisoarea expedită din București la 1 ianuarie 1933 lui G. Ibrăileanu¹: „În urma binevoitoarei d-voastre recomandări, mi s-a dat însărcinarea să mă ocup de *Viața românească*. După cum veți vedea, mi-am luat această misiune în serios. Am alcătuit împreună cu d-nii Ralea și Sevastos un program de lucru. D. Ralea are să vi-l comunice negreșit în curând. Deocamdată, numărul pe ianuarie trebuie să se prezinte cu scheletul reparat și să dea un conspect al tuturor generațiilor *Vieții românești*. După planul nostru, care are la bază ierarhia sub specia valorii și a timpului, numărul viitor trebuie să se înceapă cu un articol critic sau cel puțin cu recapitulări în legătură cu existența *Vieții românești*, semnate de d-voastră². Fără asta, eu mărturisesc că numărul mi s-ar părea ratat“.

Rândurile de mai sus nu indică vreo stare afectivă aparte; era răspunsul unui om conștient de valoarea lui și care accepta oferta făcută ca un lucru cu totul normal, ba mai mult, ca ceva ce i se cuvine de drept. Însă cine urmărește atent revista în această perioadă nu poate să nu observe pasiunea deosebită pusă de G. Călinescu în redactarea publicației. Era primul mare prilej ce i se oferea, după două încercări eșuate, de a lua conducerea unei reviste, nu a oricăreia, ci tocmai a *Vieții românești*, cu drepturi absolute în organizarea părții ei literare.

G. Călinescu a condus sectorul literar al revistei doar treisprezece luni și jumătate – din ianuarie 1933 până la 15 februarie 1934 –, dar în această perioadă a izbutit să-i imprime o fizionomie proprie. Schimbările au început de la prezentarea grafică. Coperta era altfel gândită. Titlul, *Viața românească*, și subtitlul, „revistă de literatură, artă și ideologie“, închipuiau frontonul; pe mijloc, culese

¹ C. Botez și M. Bordeianu, *G. Călinescu – O scrisoare inedită din arhiva Ibrăileanu, Viața românească*, nr. 6, iunie 1965, p. 185.

² Articolul la care se referă expeditorul a fost scris: este vorba de editorialul *După 27 de ani*, apărut în *V.R.*, nr. 1, 1933.

cu litere mari și așezate între două bare de culoare roșie, erau puse numele de prestigiu ale colaboratorilor; pe ultima treime a copertei se menționau cronicile permanente în următoarea ordine: „Antologie“, „Miscellanea“, „Cronica literară“, „Cronica politică“, „Cronica externă“, „Cronica economică“, „Cultura“ (unde intrau rubrici fixe, variabile de la număr la număr, în funcție de materialul efectiv existent: „Filosofie“, „Istorie“, „Filologie“, „Pedagogie“, „Istorie literară“, „Științe sociale“), „Cronica teatrală“, „Cronica cinematografică“, „Revista revistelor“ etc.

Sub noua conducere, *Viața românească* a căutat să-și mărească numărul cititorilor și îndeosebi al abonaților, în care scop introducea apreciable înlesniri materiale. Un anunț, redactat probabil dacă nu în întregime, cel puțin parțial după ideea lui G. Călinescu și publicat la sfârșitul numărului pe aprilie 1933, reformula astfel condițiile de abonare: *Viața românească*, „în scopul de a contribui la răspândirea gustului de citit în pătri cânt mai largi, s-a hotărât să facă înlesniri excepționale abonaților, și anume: persoanelor care se vor abona în grupuri de câte zece, școlarii, învățătorii, studenții, profesorii secundari și ofițerii se vor bucura de o reducere de 50% din costul total al abonamentului“. Spre a pune la punct eventualele comentarii, se preciza că reducerea nu avea caracter comercial, „pentru motivul că abonamentul întreg abia acoperă cheltuielile unei reviste așa de voluminoase“, însă redacția participa „pentru rațiuni culturale cu jumătate la costul efectiv al numărului“.

Apelul adresat cititorului nu a avut efectul scontat. După ce numărul pe mai apăruse în condițiile obișnuite, *Viața românească* a făcut o pauză de patru luni. În septembrie, în numărul 6-9, o notiță motiva tardivitatea prin pregătirile „făcute de noi în vederea ieftinirii revistei și transformării ei într-o publicație bimensuală. Aceasta spre a o pune la îndemâna tuturor și a-i da puțința unui contact mai strâns cu actualitatea“. Într-adevăr, cu numărul 10, din 31 octombrie 1933, revista devine bilunară, în aproximativ 60-64 de pagini, și prețul i se reduce la jumătate; apariția bimensuală continuă și după ce G. Călinescu părăsește efectiv redacția. Cu numărul triplu, 10-12, din iunie 1934, *Viața românească* redevine lunară și pe coperta interioară se precizează noii directori: Mihail D.

Ralea și dr. Ernest Ene; din octombrie 1934, își ia vechea haină grafică.

Un program propriu-zis *Viața românească* nu a avut sub noua direcție, dar în repetate rânduri G. Călinescu a căutat să imprime revistei, îndeosebi părții ei literar-artistice, o nuanță personală.

Mai întâi, *Viața românească* își vestește intenția de a stăvili mediocritatea, propunându-și a primi în paginile sale literatură de un anume nivel: „*Viața românească* primește și va primi fără îndoială, scria G. Călinescu³, multe încercări literare de la debutanți. Se va citi întotdeauna cu interes și, atunci când va avea suficiente temeiuri să creadă că trimițătorul este un scriitor, va publica. Să nu se uite că *Viața românească* este o revistă de ultimă instanță critică și ca atare are obligația să nu facă ea însăși experiențe inutile“. În același număr, pe ultima pagină, o notă, redactată, după stil, tot de G. Călinescu, formula conduita față de „noua generație“. Revista, se preciza, „nu va face greșala să închidă ochii asupra realității înconjurătoare, dar nu va face nici eroarea de a uita imperativul valorii și a primi cu excesivă îngăduință orice manifestare, sub cuvânt că e de generație nouă. *Viața românească* este cu prezentul prin preocupările ei ideologice și reprezintă ultima generație, dar prin atitudinea ei estetică ea este abstractă și conciliatoare și în paginile ei vor sta alături scriitorii bătrâni și cei tineri, în măsura în care meritul personal îngăduie“. Se afirma continuarea tradiției vechii *Vieții românești*, redacția propunându-și să armonizeze „cele două mari principii ale oricărui fenomen cultural: atitudine hotărâtă, politica ideologică și socială, profesând idei proprii, deoarece cultură înseamnă idee activă...“.

Schimbările survenite în redacție și structura revistei au stâmit, în presă, interes. Fără a urmări ceva anume, ci doar a semnală efortul directorilor ei, Liviu Rebreanu vedea⁴ în formula *Vieții românești* o publicație proaspătă: „Începe, zice el, o nouă revistă, care a adoptat doar titlul bătrânei reviste ieșene“. Sarcasmul

³ g.c.: *Redacționale, Viața românească*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 1933, p. 57.

⁴ *Întinerirea «Vieții românești», România literară*, nr. 56, 11 martie 1933, p. 1.

cu care răspunde G. Călinescu în următorul număr poate deruta, vădită fiind disproporția dintre înregistrarea binevoitoare a prefacerilor, făcută de Liviu Rebreanu, și duritatea ripostei: „*Viața românească* n-a îmbrățișat clasicismul, sau romantismul, sau realismul, sau altă școală literară, luând poziție în contra celorlalte. În paginile sale a publicat scriitori de toate școlile și a lăudat sau a blamat scriitori de toate școlile, naționali și străini“. În larga receptivitate a conducerii revistei față de tendințele cele mai felurite, în selectarea scriitorilor după criteriul valorii, G. Călinescu sesiza existența unui spirit critic și stabilea, forțând puțin lucrurile, continuitatea spiritului și direcției critice.

G. Călinescu revine asupra orientării *Vieții românești* într-un limbaj mai aspru și cu aluzii străvezii la I. Valerian și Camil Baltazar⁵, cărora, pe considerente estetice și nu numai pe acestea, le refuzase colaborarea: „Nici n-apucase s-anunțe reorganizarea și apariția regulată, și *Viața românească* s-a văzut deodată atacată cu vehemență“, deoarece întotdeauna ea a fost „o revistă riguroasă în selectarea colaboratorilor ei. Debutul la *Viața românească* însemna și o consacrare. Revista aceasta nu face experiențe și nu ține să ghicească înainte de afirmare ce va fi în stare să facă cutare sau cutare publicist. *Viața românească* este o revistă de ultimă instanță critică. Cu această asprime care îndispune atât pe unii publiciști, ea se află în situațiunea de a nu regreta nici o opinie și de a nu-și renega nici un colaborator“. Formulată în acești termeni, criteriul estetic nu poate obține decât aprobare, însă el nu a fost aplicat cu strictețe, și *Viața românească* a făcut loc în paginile ei versificației lui Mihail Moșandrei, a lui Constantin P. Chioralia, Ion Ciocârlan ș.a. Chiar cronicile literare ale lui G. Călinescu nu aplică, cum vom vedea îndată, criteriul valoric și sunt departe de fermitatea și seninătatea judecăților sale de mai târziu.

Reținem un alt fapt ce confirmă intenția nemărturisită a lui G. Călinescu de a da o orientare personală revistei. El ridică între atribuțiile redactorului pentru latura literară și îndatoririle cronicarului literar o barieră peste care nu și-a permis să treacă. Redactorul nu are căderea să ceară autorului modificarea materialului literar primit spre publicare conform gustului său:

⁵ Inamicii «*Vieții românești*», *Viața românească*, nr. 4, aprilie 1933.

„Unde am ajunge dacă i-am spune d-lui Arghezi: «Poezia asta a dumitale nu-mi pare de soi, mai pilește-o?!». Am cădea într-un arbitrar impresionist, care ar pune o stavilă oricărei producțiuni literare”⁶. Se întrezăresc aluziile indirecte la vechea conducere a revistei ieșene, care își făcuse un principiu din modificarea, fie doar stilistică, a materialelor primite.

Citind astăzi colecția *Vieții românești* din anul 1933 și de la începutul anului 1934 și comparând-o cu anii anteriori sau ulteriori, observăm că nu ponderea critică domină în primul rând. În perioada codirectoratului lui G. Călinescu, *Viața românească* nu a fost o revistă critică în sensul orientării imprimate *Jurnalului literar* din 1939. Ce aduce efectiv nou G. Călinescu, alături de Mihail Ralea, este stăruința de a pune în concordanță conținutul revistei cu titlul ei, de a face din *Viața românească* o expresie a vieții intelectuale din România. *Viața românească* a fost un magazin superior, năzuind să ofere intelectualului român datele necesare cunoașterii literaturii și artei, a științei și a celorlalte aspecte ale vieții sociale, mergând până la... sport.

Ce întreprinde concret G. Călinescu în vederea atingerii țelului propus? Întâi și întâi face loc în coloanele publicației, cu multă deferență, colaboratorilor tradiționali ai *Vieții românești*: „Colaboratorii de până ieri ai revistei, selectați cu toții după rațiuni estetice, trebuie neapărat să rămână, și colaboratorii ei de azi, pentru că ei sunt realmente actuali”. Totodată, revista se deschidea poeziilor și prozatorilor, care, fără a fi suficient de cristalizați în conștiința publicului, circulau în sfera restrânsă a cunoscătorilor. Și nu întâmplător, în același număr, la aceeași rubrică, imediat sub răspunsul dat lui Liviu Rebreanu, din care am izolat fraza de mai sus, G. Călinescu adresa entuziasmat „Un salut de bună venire” celor „patru noi colaboratori ai *Vieții românești*, care apar în numărul de față”, și, preîntâmpinând posibilele obiecții ale confrăților, motiva: „Prezența d-lor Ion Vinea și Camil Petrescu nu trebuie deloc socotită un act de inexplicabilă inconsecvență [...]. Lipsa până acum a acestor scriitori, într-o publicație care a lansat acum câțiva ani pe domnii I. Teodoreanu și Al. A. Philippide, trebuie pusă pe seama unor împrejurări străine de concepțiile ei”.

⁶ Vezi „Miscellanea”, *Viața românească*, nr. 12, 15 decembrie 1933.

Răsfoirea colecției revistei din perioada codirectoratului călinescian e edificatoare. Numelor întâlnite cu mai mult sau mai puțină regularitate în anii anteriori: Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Pillat, O. Goga, Tudor Vianu, I. Agârbiceanu, Paul Zarifopol etc., etc., li se adaugă Ion Barbu cu poezia *Încleștări* (nr. 11, 15 noiembrie 1933), V. Voiculescu, *La pragul minunii* (nr. 3, 15 februarie 1934), Ilarie Voronca, *Orașul fără nume* (nr. 10, 31 octombrie 1933) ș.a.

Rețin atenția, cum e și firesc, rubricile redactate de G. Călinescu. În *Album* erau reproduse citate agramate din scrierile acelor autori care dovedeau fie insuficientă cunoaștere a limbii, fie ignoranță. Ea prevestește *Prostologhiconul* din *Jurnalul literar*. Deseori, G. Călinescu redactează „Revista revistelor”; o singură dată semnează, cu inițiala C., *Cronica plastică* despre Constantin Baraschi: „...La d. Baraschi se simte o autenticitate primitivistă ca a olarului sau a iconarului” (nr. 4, 1933).

Cu mai multă regularitate redactează G. Călinescu „Miscellanea” poate și pentru că rubrica corespundea mai bine temperamentului său: îi permitea să reacționeze imediat în cele mai variate probleme. Inițial, rubrica nu e semnată; mai apoi, e iscălită *Nicanor et comp.* Că e redactată de G. Călinescu e neîndoios: este stilul lui și sunt problemele ce l-au interesat statornic; ori de câte ori o notă la aceeași rubrică a fost întocmită de altcineva, ea a fost semnată. În *Traduceri și literatură originală* (nr. 3, martie 1933), G. Călinescu dezvoltă ideea nereceptivității cititorului român pentru literatura originală, idee pe care va fi întreprinsă ancheta din *Jurnalul literar* peste șase ani. Remarcând apariția în limba română a unor cărți admirabile: *Răscoala*, *Patul lui Procust* și altele, comenta: „E lucrul cel mai banal din lume să întâlnești persoane care să nu fi citit *nimic* (subl. aut.) din literatura română. Trebuie o propagandă serioasă, o reeducare energică a gustului și demnității în favoarea cărții naționale, și *Viața românească* e oricând gata să publice, începând din viitor, opiniile și propunerile cititorilor ei în această privință”. La aceeași rubrică, G. Călinescu răspunde adversarilor *Vieții românești*, remarcă *Scriitori noi* (nr. 5, mai 1933), scrie necrologuri pline de simpatie pentru *Spiridon Popescu* și *Axentie Frunză* (*Ibid.*). Altă dată (nr. 10, 31 octombrie 1933), își

spune cuvântul în problemele școlii, ale publicațiilor „așa-zise tinerești“, despre *Gramatica la radio* (nr. 11 bis, 30 noiembrie 1933), ori privește sceptic, în *Refuzăm „bateti laba, băieți!“*, juvenilitatea agresivă a „tinerei generații“.

Mai puțin semnificativă decât s-ar crede este cronică literară, pe care G. Călinescu a ținut-o permanent. Se observă tendința de a transforma rubrica într-o oglindă a mișcării literare din România. Din întâiul număr, un post-scriptum conținea în germene ideea: „Această cronică va recenza cu obiectivitate toate operele literare apărute în cuprinsul unei luni, cu condiția ca ele să fie depuse la redacție de către domnii autori sau editori“. Întâiul dezavantaj de aici a venit. Obiceiul, atunci, era ca un cronicar literar să scrie despre volumele pe care autorii sau editurile interesate în vânzarea cărții le trimiteau gratuit redacțiilor. Cronicarul literar nu recenza ce voia, sau mai bine-zis preferințele sale cădeau pe un plan secund. De aceea, în mai multe rânduri, G. Călinescu scrie despre cărți minore și uneori chiar din afara sferei literare.

Dacă pentru unele aprecieri i se pot găsi circumstanțe atenuante (*Literare* de Aristide Blank, de pildă: mare financiar, Blank era omul care contractase cu Gala Galaction, pentru suma de 250 000 de lei, traducerea integrală a *Bibliei*, și Mecena nu trebuia indispus), pentru altele nu e de găsit nici o scuză. Iată câteva succinte caracterizări, toate culese din numărul pe aprilie 1933, al *Vieții românești*: „Cu *Oraș patriarhal*, d. Cezar Petrescu a mai bătut încă o verigă din acel lanț gros cu care vrea să lege laolaltă toată realitatea vieții românești“; „...aceste însemnări dintr-o expediție cinegetică în nordul țării dezvăluiesc un umor de cea mai bună calitate, o cultură solidă și o ironie de o rară causticitate“ (*Dinu Nicodin* – «*Lupii*»); „D. Peltz dovedește cu fiecare carte pe care o scrie că se apropie de acea maturitate de la care putem aștepta opere de mare tensiune“ (*I. Peltz* – «*Amor încuiat*»).

Recenziei îi lipsea încă siguranța, nu situa estetic scrierea și scriitorul în ansamblul valorilor naționale. Un exemplu îl constituie cronică literară la romanul lui Ionel Teodoreanu, *Golia* (*V.R.*, nr. 1, 15 ianuarie 1934).

Golia îi producea „plăcere estetică“ și, în consecință, caută „cauzele obiective ale acestei plăceri“. După o scurtă rezumare a

narațiunii, este subliniat raportul dintre eroi și mediu. Reacția tactică la mediul putred, mobilele vechi și interioarele vetuste, sugerează decrepitudinea, sterilitatea, pe când verdele ierbii dă acelorași eroi „beții și pusații”. Puzderiei de fructe din paginile romanului, i se găsește îndreptățire estetică: ele ar simboliza regenerarea, vitalitatea, tot „ceea ce este mai bun în opera d-lui Ionel Teodoreanu”. Eroii înșiși se împart în două categorii: „de o parte, diferitele trepte de sănătate, pe de alta, multiplele grade de infirmitate...”. Toate aserțiunile sunt însoțite de numeroase citate, ce dau impresia de copiere a fișelor de lectură. Citatele nu au rol estetic, funcția lor este pur exemplificativă.

Când scriitorul e perceput cu entuziasm, ca în cazul lui Jean Bart⁷, el nu e, totuși, așezat în relații istorice, comparat sub raport valoric cu contemporanii. De la colaborarea din *Gândirea*, evocarea lui Jean Bart este singura încercare notabilă a criticului de a prezenta monografic personalitatea unui scriitor, nu fără șovăire în judecata estetică, îmbinată cu participarea subiectivă a autorului la comentariu. Părându-i-se poetică antiteza dintre imaginea copilului „născut într-un orașel colbăit de provincie, copilărend în cetatea moartă a Iașilor”, ca într-un „vestigiu de Atlantidă”, și ofițerul de marină ce privea de pe puntea de comandă, „cu un sentiment de devenire universală, fluiditatea apelor”, Jean Bart e văzut ca un mare neliniștit, colindând, torturat de nostalgii, mărire și oceanele. Literatura lui Jean Bart, autor de structură sentimentală, nu susține o atare imagine. Eronată este și aserțiunea că arta lui Jean Bart ar fi „de o fermecătoare simplitate”, din care cauză „critica va întâmpina dificultăți serioase în a o defini”. Sub crusta simplității se ascunde numai simplitate, profunditatea bănuită atunci era impresia unei lecturi sumare. Afirmării ca: „Jean Bart era de altfel un om mult mai complex decât îl arătau puținele schițe și nuvele scrise pe apucate”; „Jean Bart se relevă întotdeauna ca un sociolog, preocupat de soarta individului în societate și univers” rămân formulări de suprafață.

După *Jean Bart*, o vreme, G. Călinescu nu va mai face asemenea portrete. Că exagerase, nu se poate să nu-și fi dat seama. Ulterior, s-a ferit a epiciza biografiile minore, exceptând cazurile când a vrut să caracterizeze o epocă. Din viața lui Jean

⁷ *Jean Bart, Viața românească*, nr. 5, mai 1933.

Bart va reține în *Istoria literaturii române...* atât: „Jean Bart (Burdujeni, 1877 – 13 mai 1933) era fiul generalului Panait Botez“.

Cronicile literare din primele numere ale *Vieții românești* rețin atenția și pentru alte considerente. G. Călinescu analizează un mare număr de cărți, unele capitale, o recunoaște singur, pe un spațiu foarte restrâns. În numerele 1–2 (1933) ale *Vieții românești* recenzează pe patru pagini și jumătate de revistă, în următoarea ordine: C. Stere – «*În preajma revoluției*», III; M. Sadoveanu – «*Uvar*»; L. Rebreanu – «*Răscoala*»; Ion Pillat – «*Caietul verde*»; Ion Minulescu – «*3 și cu Rezeda 4*»; Dragoș Protopopescu – «*Iarmarocul metehnelor*». Procedeele tehnice sunt cele obișnuite. G. Călinescu caută una sau câteva note fundamentale: „Ceea ce izbește din capul locului aici și pune în umbră orice scădere posibilă, scrie el despre *Răscoala*, este marea putere de a analiza subconștientul mulțimii“. Și mai departe: „Însușirea tehnică de căpetenie este îndemânarea de a cumula și desfășura încet faptele pentru ca din ele să iasă impresia de haotic“. Urmează în continuare citate abundente. Alteori, cronicile sunt reduse la o propoziție, două. O reproducem în întregime pe cea făcută la volumul lui Dragoș Protopopescu: „Nuvelele lui Dragoș Protopopescu relevă în autor mai multă cultură și inteligență decât talent. Pentru că chinuite toate în vederea obținerii unui humor englezesc, ele par și sunt, prin conținut și manieră, niște pastişe“.

În scurttimea excesivă a comentariului, cineva⁸ a văzut inaugurarea unei maniere personale de a face cronică literară. În realitate, G. Călinescu realiza un mod onorabil de a se achita de sarcinile cronicarului literar. Scria în această perioadă săptămânal cronica literară în *Adevărul literar și artistic* și e într-adevăr rar faptul ca același cronicar să scrie despre aceeași carte la două reviste literare de mare circulație. Cronicile din *Viața românească* sunt reluări ale cronicilor din *Adevărul literar și artistic*. Ideile rămân identice, greutatea cronicii căzând pe izolarea citatului, de regulă, același ca în *Adevărul literar și artistic*: să se compare cronicile la *Uvar*, *Răscoala*, *În preajma revoluției*, IV (*Hotarul*), *Caietul verde*, *Aventurile din strada Grădinilor*, *Adela* și altele. Că

⁸ Dumitru Hâncu, G. Călinescu co-director al «*Vieții românești*», *Viața românească*, nr. 6, iunie 1965, p. 159.

procedul nu-i recomandabil este altceva. De altfel, G. Călinescu nu l-a urmat întocmai și, în cronicile: *Damian Stănoiu* – «Ucenicii Sf. Antonie» (V.R., nr. 11 bis, 30 noiembrie 1933), *Ion Pilat* – «Scutul Minervei» (V.R., nr. 3, 15 februarie 1934) și altele, revine la vechea formulă.

În definitivarea liniilor fundamentale ale personalității călinesciene, însemnătatea experienței *Vieții românești* nu poate scăpa. Fără stadiul acestei activități redacționale, nu e de conceput soliditatea principiilor pe care a fost edificat *Jurnalul literar*. Înlăturând de pe paginile *Vieții românești* zgura timpului, simțim astăzi caldă încă cenușa focului neistovit de atunci; din loc în loc, câte un cărbune arde mocnit; altul, adesea, simțind aerul, izbucnește într-o flacără la fel de vie ca odinioară, scaldând pentru o clipă în lumină profilul turnat în bronz al personalității călinesciene.

3. Cronicarul literar

După încheierea activității la *Viața românească*, G. Călinescu a rămas colaboratorul permanent al revistei *Adevărul literar și artistic* – la care scria, sporadic, din 1931–, magazin revuistic, condus de Mihail Sevastos, dar finanțat de trustul de presă „Adevărul“, din al cărui consiliu de administrație făcea parte și Mihail Sadoveanu. De la 10 ianuarie 1932, până la 19 iunie 1938, când revista își încetează apariția, G. Călinescu va semna săptămânal cronică literară.

În afara cronicii literare, G. Călinescu redacta o altă rubrică săptămânală, „Cronica mizantropului“ și, cu o anumită regularitate, încredința aceluiași periodic texte cu o tematică eterogenă. În lunile ianuarie și februarie 1932, de pildă, remontează, pornind de la cronicarii italieni Bandello, Da Porta ș.a., întâmplări din Evul Mediu, cu accent pe misterios, straniețe și, într-o anume măsură, pe erotism. G. Călinescu narează *O farsă sinistă din vremea Renașterii*, reconstituie *Procesul și moartea unei tinere ucigașe*, scoate la iveală *Adevărata poveste a lui Romeo și Julieta* etc. Maniera este romantică, pasiunile și contrastele joacă rolul

hotărâtor. G. Călinescu însuși le găsea meritul în evocarea cruzimii, a decăderii moravurilor, a culorii și a spiritului epocii.

Colaborarea la *Adevărul literar și artistic* se detașează pe un fond intens de muncă intelectuală. La sfârșitul lunii ianuarie 1932, s-a răspândit vestea apropiatei apariții a revistei *România literară*. Prin intermediul lui Camil Baltazar, G. Călinescu și-a oferit serviciile de cronicar literar, dar, la 27 ianuarie, Liviu Rebreanu l-a refuzat: „Călinescu nu poate fi la noi critic oficial, fiind angajat la *Adevărul*“¹. Două zile mai târziu, G. Călinescu îi transmitea lui Rebreanu, prin același intermediar, că, totuși, „va da ceva la fiecare număr“¹ și, într-adevăr, de la 27 februarie 1932, până la 7 ianuarie 1933, va publica însemnări despre film, opinii despre roman, comentarii eminesciene, meditații despre critică și istorie literară. În funcția de co-director al *Vieții românești*, a organizat și a modificat structura revistei, transformând-o într-o publicație bimensuală.

În același spațiu temporal, G. Călinescu studia la Biblioteca Academiei Române manuscrisele lui Eminescu, comunică texte însoțite de comentarii, colaborează, cu intermitență la *Revista Fundațiilor Regale* și, din nou, la *Viața românească*, redactează și publică romanele *Cartea nunții*, 1933, și *Enigma Otiliei*, 1938, lucrează succesiv la monografiile *Opera lui Mihai Eminescu* și *Viața lui Ion Creangă* etc. Toate aceste proiecte erau elaborate și îndeplinite de un profesor de liceu, căruia profesiunea îi impunea rigori de serviciu, imposibil de eludat.

În ciuda acestui uriaș volum de muncă intelectuală, G. Călinescu nu a renunțat nici o clipă la cronica literară; dimpotrivă, a așezat-o mereu pe primul plan al activității sale, deși, constant, de-a lungul anilor, a afirmat, deseori, că nu este „critic“: „...nu mă socotesc critic“, îi mărturisea lui I. Valerian, în decembrie 1932; „Am scris articole. S-a întâmplat ca acest articol să fie numit critic. Astfel am ajuns să fac critică“, declara în interviul luat de Profira Sadoveanu. „Critica ne este o preocupare secundară, la care am fi renunțat dacă ar fi îngăduit condițiile literaturii actuale“, precizia în prefața la *Istoria literaturii române...*, 1941; prezentându-se pe sine, la persoana a III-a, în capitolul pe care și l-a dedicat în aceeași *Istorie...*, reafirma: „G. Călinescu... n-a scris cronică literară decât

¹ Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, Editura Minerva, București, 1984, p. 224–225.

întâmplător și în scopuri experimentale, dedicându-se cu predilecție literaturii sau istoriografiei“; „Critica literară nu-mi place congenital“, adăuga el în *Preambul-ul din Națiunea*, 1947; „...nu sunt critic profesionist, vocația pentru acest gen îmi lipsește...“, accentua în 1958, în *Critică și creație*.

Dorința de originalitate? Paradoxuri scânteietoare? Intenția de a induce deliberat în eroare? Confesiune sinceră? Simplu joc malițios? Greu de răspuns o dată ce aproximativ o mie de cronici literare sunt o dovadă indiscutabilă că G. Călinescu a fost totuși un critic literar. Cum se explică însă periodica lepădare publică de cronica literară cu dorința exprimată în cercuri restrânse de a redacta aceeași cronică literară?

Într-o scrisoare către Mihail Sevastos, din 5 februarie 1938, prin care cerea plata sumei restante de trei mii de lei, contravaloarea a trei cronici literare, G. Călinescu afirma că scrie pentru a avea un câștig material suplimentar: „...sunt capabil de multă dezinteresare și dacă aș ști că *Adevărul literar* este o revistă neprijinită de nimeni ți-aș da articole și ani de zile gratuit cum am dat la atâția și mai dau. Totuși aș fi voit atunci să-mi înlocuiesc onorariul pierdut, oricât de mic, colaborând și în altă parte“ (subl. n.). În aceeași epistolă, își afirma și nerăbdarea... de a scrie cronică literară: „...voi regreta că nu mai sunt lângă d-ta, fiindcă ne înțelegeam așa de bine, dar prea mult nu voi pierde material, fiindcă în cele din urmă, *pișcat de mâncărimea de a critica* (subl. n.) voi găsi altceva“.

După trecerea lui G. Călinescu în neființă, s-a găsit o altă explicație, aparent plauzibilă: în ansamblul activității călinesciene, cronica literară constituie mărturia unei munci încordate și de durată subordonate integral pregătirii *Istoriei literaturii române*... Dacă substanța cronicilor a fost trasă în sinteză, atitudinea lui G. Călinescu avea o justificare: ce a lăsat la o parte era prea de tot neînsemnat ca să merite a figura într-un volum. Noi înșine, în prima ediție a acestei monografii, am preluat, necritic, aceeași idee.

Ulterior, editând cronicile și recenziile lui G. Călinescu în volum și comparându-le cu paragrafele corespunzătoare din *Istorie*..., am constatat că aserțiunea, unanim răspândită, este falsă. Cronica literară călinesciană nu se înfățișează câtuși de puțin ca un vast șantier din care, prin prefaceri succesive, s-a plămădit materia

Istoriei literaturii române... Aparent incredibil, toate cronicile și recenziile acestui spațiu temporal își păstrează o distinctă valoare autonomă. Edificatoare rămâne în acest sens compararea lor cu paginile corespunzătoare din *Istorie...* Ceea ce reține G. Călinescu din aceste texte în vasta sinteză a anului 1941 rămâne absolut nesemnificativ, fiindcă elementele păstrate nu depășesc aproximativ 4-5%.

În limitele acestui procent, în ordinea frecvenței, pe primul loc se așază citatele. Autorul operează o selecție severă și citatele reținute sunt introduse într-un alt context ideativ, însoțite, de regulă, de un comentariu deosebit de cel din revistă. Pe plan secund, revin aprecierile critice. G. Călinescu reia, cu relativă discontinuitate, segmente reduse la o frază sau două, dar numai rareori ele sunt păstrate în forma existentă în periodice.

Multe cărți, amplu comentate în cronicile literare, nici nu sunt amintite în *Istorie...* Menționăm, printre acestea, *Fragmente dintr-un carnet găsit* de M. Sebastian, *Camere mobilate* de Damian Stănoiu, *Lada cu năluci* de H. Bonciu, *Cartea cu poeți* de Lucian Boz, *Poezii* de Maximilian Costin și altele asemănătoare.

Numeroase alte volume, analizate în extenso, în acești ani, sunt amintite în *Istorie...* doar la *Bibliografie*. Așa sunt cărțile de poezie ale lui Ion Pogan, Al. Vițianu, Al. Calotescu-Neicu, romanele lui T. Teodorescu-Braniște: *Domnul Negoită și Băiatul popii* ș.a. Alte cronici literare, și nu puține la număr, chiar și acelea pe care le dublează cu o altă recenzie în *Viața românească*, sunt, în *Istorie...*, literalmente ignorate, fie că nu mai sunt semnalate deloc, fie că sunt menționate numai titlurile, alături de altele: *Drumul ascuns* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Destin* de V. Voiculescu, *Uvar și Soarele în baltă* de M. Sadoveanu, *Petre Schlemil* de Ilarie Voronca, *Solilocvii* de Mircea Eliade, volumele de versuri ale lui Geo Bogza și multe altele.

Chiar dacă aceleași cărți constituie materia cronicii literare și sunt prezentate și în *Istoria...*: romanele lui C. Stere, *Rusoaica* și *Femeia de ciocolată* de Gib Mihăescu, *Golia* de Ionel Teodoreanu, *În căutarea mea* de Demostene Botez etc., comentariul este diferit de textul cronicii. Discursul critic are o curgere ideatică și expresivă inedită, deoarece este redactat din perspectiva unei alte vârste estetice și este subordonat altor criterii critice. Sau, când judecata rămâne aceeași, argumentarea diferă. Numai în puține cazuri,

fondul comentariului coincide, sub aspect ideatic, dar și atunci el este exprimat în altă haină stilistică.

Atunci, revenim, din ce cauză G. Călinescu a acordat cronicii literare un loc privilegiat în ansamblul activității sale?

Fără a înlătura definitiv dorința firească de a obține din scris un câștig material corespunzător, după cum însuși Călinescu afirma, adevărata motivație a cronicii literare o constituie aspirația obținerii unei cât mai adecvate percepții a literaturii contemporane, deoarece – va repeta deseori –, istoricul literar trebuie să fie înainte de toate un critic, apt să intuiască și să ierarhizeze valorile literare.

Atitudinea lui G. Călinescu a fost indubitabil determinată de propunerea lui Al. Rosetti, directorul „Culturii Naționale“, de a redacta o istorie a literaturii autohtone. Între cei doi, au avut loc discuții prealabile și Al. Rosetti își exprimă convingerea de a fi găsit în autorul monografiei *Viața lui Mihai Eminescu* singurul istoric literar în stare de a realiza un asemenea proiect: „Suplețea de care a dat dovadă dl. Călinescu în acest volum, inteligența și profunda sa înțelegere a faptelor și oamenilor fac din d-sa bărbatul cel mai indicat pentru a ne da o *Istorie a literaturii române* populată cu figuri, nu cu umbre“².

Străduința lui G. Călinescu de a transforma cronica literară într-un exercițiu de perfecționare a receptării critice a avut drept consecință imediată cristalizarea definitivă a personalității sale critice. Unei etape de reluare și consolidare a reperelor teoretice, situată între lunile ianuarie 1932 și martie 1934, în care se observă efortul desăvârșirii tehnicii și stăpânirea expresiei lingvistice, îi urmează o altă de relativ echilibru, încheiată spre sfârșitul anului 1937 și începutul anului 1938. Când a izbutit să o scrie exemplar, G. Călinescu renunță la cronica literară pentru aproximativ un deceniu și cronicarul literar cedează locul istoricului literar.

3.1. Receptarea poeziei

Prin formație intelectuală și temperament, G. Călinescu este un clasic, și revelatoare sunt în această privință luările de poziție în problemele criticii. Într-un argument la cronica unei cărți de versuri

² Al. Rosetti, *Viața lui Eminescu*, *Mișcarea*, II, nr. 431, 6 mai 1932, p. 1.

a lui Pillat, subliniindu-și sentimentul acut al trăirii clasicității în plină contemporaneitate, și-a definit structura: „Când aud zgomot de centaur, am un tropot aproape imediat în urechi. Mi se pare că mă urc pe spinarea unui cal enorm din capul căruia se desface însă un tors hirsut de om, care cu fața bărboasă și întoarsă îmi vorbește, cum vorbea Chiron ciracului său Ahile. Când văd caprele cu coarne răsucite alergând în panică, mă întreb dacă printre ele, mai către sfârșit, nu e ascuns și Pan. Eroi homerici mi se înfățișează ca ființe vii, tolăniți pe iarba uscată lângă mormanul de sulii și paveze, în fața unui foc pe care se rumenește un bou jupuit. Într-un cuvânt, numele proprii ale mitologiei și culturii grecești pot deștepta în mintea mea fantome, cu o existență obiectivă, ce pot întuneca o clipă chiar percepția lumii concrete“.

Năzuința spre claritate, spre limpiditatea ideilor, tipic clasică, alcătuieste o constantă a gândirii estetice călinesciene. Una din principalele obiecții făcute lui Pompiliu Constantinescu³ este tocmai lipsa unui limbaj adecvat exprimării gândirii „adevărate“: „Înspăimântat de ideea locului comun, d. Pompiliu Constantinescu răsucesce propoziția ca pe o rufă, o stoarce de orice bun-simț și o lasă boțită și hârtioasă, obscură nu de o adevărată absconsitate, ci de o contrafacere, al cărei efect este contrar celui voit, și anume impresia de inadaptare la speculație“; din cartea recent apărută izola: *mădrieri dialectice, nodul vital, antene, porțiuni, prudențe, relații de judecată* etc., comentându-le: acestea „nu sunt imagini și expresii potrivite pentru gândirea adevărată și pură“. Îngreunate de neconcludente desfășurări de elemente, propozițiile produc „o impresie de stângăcie, primejdioasă pentru critic“, care-l pune „într-o inferioritate penibilă față de artist“. Absolutizarea defectelor (i se mai reproșa că nu recrează opera din interior, că, uneori, e nereceptiv, alteori prea concesiv ș.a.) l-a supărat pe Pompiliu Constantinescu, care a reacționat, pentru că ulterior G. Călinescu se exprimă mai brutal: „întortocheli agramate“, „...acea năucire groaznică pe care ți-o dă lipsa de legământ logic a șirelor...“ etc. Apoi îi ia cronică din *Vremea* despre *Rusoaica* lui Gib I. Mihaescu și îi analizează propozițiile și frazele exclusiv sub raportul clarității ideilor. Cronicile literare călinesciene, îndeosebi acelea despre poezie

³ Pompiliu Constantinescu – «Critice», A.L.A., nr. 642, 26 martie 1933, p. 7.

sunt total subordonate în această etapă idealului său estetic. Pe ideea aspirației clasice e străbătut *Itinerariul sentimental* al lui Perpessicius (A.L.A., nr. 595, 1 mai 1932, p. 9) și pentru același motiv e prețuit. *Caietul verde* al lui Ioni Pillat (*Idem*, nr. 633, 23 ianuarie 1933, p. 7). Nu e mai puțin adevărat că năzuința spre clasicitatea antică îi umbrește nu o dată percepția, și iată-l elogiind poemele palide ale lui M. D. Ioanid pentru „limpiditatea elenică și sentimentul de superioară fericire sufletească“ (*Idem*, nr. 612, 28 august 1932, p. 7).

Multe cronică au drept suport noțiunea de claritate. Poezia lui V. Voiculescu, scria, de pildă, despre *Destin* (*Idem*, nr. 680, 17 decembrie 1933, p. 7), „începe cu vorba“, cuvintele „au un must propriu, au o carne, o densitate, sunt ele înșile“. Altă dată (*Idem*, nr. 611, 21 august 1932, p. 7), deplângând „hoțescul gest de a fura frazelor elementele de claritate gramaticale“, respingea poezia unui tânăr fiindcă absconsitatea versurilor era de esență gramaticală. Pentru vocabularul „silnic“ e respins și Simion Stolnicu (*Idem*, nr. 638, 26 februarie 1933, p. 7). Era firesc ca formația clasică a criticului să se îmbine cu aversiunea pentru literatura de avangardă, pe care și-o exprima cu prilejul prezentării publicațiilor editurii „unu“ (*Idem*, nr. 614, 11 septembrie 1932, p. 7) sau a analizei poeziei lui Sașa Pană și Ilarie Voronca.

Cu toate ezitățile, cronicile despre poezie rămân cele mai realizate. Cronicarul nu pierde mai niciodată prilejul de a recrea opera, eforturile lui convergând spre comunicarea esenței. Din loc în loc, privirea calcă pe o metaforă, uneori superbă, alteori stângaci formulată, deasupra uneia și alteia arzând emoția autentică.

Poemul lui V. Voiculescu „este de departe o ceață deasă care se târăște pe câmp, sau un zid sclipitor ca o za, dar când te apropii bagi de seamă că ceața e compusă din mici focuri izolate, iar zaua, din singuratică scânteii“; „D. Voronca ne desface o cârpă în care sunt îngrămădiți o mulțime de peștișori aurii, transparenti și cu aripi de dragon, dar transparența și tinctura lor ne rămâne necunoscută până ce nu sunt aruncați într-un vas cu apă, pentru ca să-i putem vedea circulând și înotând“; „Cu toată învâlmășeala absurdă a metaforelor, este în acest pasaj (*Viața lui Dumnezeu*, n.n.) o atmosferă rece de artă modernă, cu suprafețe netede de sticlă și

metal și asimetrie combătută de contraste repezi de culori“. Uneori, volumul e introdus într-o relație de unde iese substanțial înobilat: „Fără să caute culoarea, peisajul d-lui Voiculescu devine colorat prin chipul în care e văzut. E ceva aici din arta icoanei pe sticlă, ardelenesti, la care petele de culoare sunt materia și liniile configurative, accidente ce se pot înlătura fără primejdia de a distruge zugrăveala“ etc.

3.2. Percepția prozei

G. Călinescu îi reproșă lui Pompiliu Constantinescu neutilizarea criteriului valoric, însă cu imprecizie și nesiguranță se mișcă el însuși în câmpul prozei. Această neadecvare a receptării estetice își are izvorul atât în convingerea că valoarea unei cărți de proză e dată de claritatea ei, cât și de neglijarea perspectivei istorice. Scrierile nu sunt puse în relație cu altele tematic asemănătoare, dar aflate pe altă treaptă estetică, ci sunt judecate în sine. De unde și puțința erorilor.

Tot lui Pompiliu Constantinescu îi imputa existența în cronicile lui a unei structuri prea bătătoare la ochi: „o introducere istorică, determinația genului, stabilirea influențelor și o încheiere“, dar tocmai la G. Călinescu e foarte vizibilă preexistența unui schelet compozițional în jurul căruia se organizează comentariul critic în trei trepte: o scurtă introducere, unde e abordată o problemă teoretică, expunerea subiectului și izolarea unor fragmente reprezentative, ultimele două momente alcătuind miezul cronicii. Trecerea de la întâiul la al doilea moment se face aproape invariabil prin aceeași propoziție: „Care este subiectul romanului?“ (T. T. Braniste – «Băiatul popii»); „Subiectul este acesta“ (Gib I. Mihăescu – «Femeia de ciocolată», A.L.A., nr. 678, 3 decembrie 1933); „Tema din *Doctorul Taifun* este aceasta“ (Gala Galaction – «*Doctorul Taifun*», *Idem*, nr. 676, 19 noiembrie 1933); „Mai mult decât orice ne va documenta subiectul însuși al romanului“ (Cezar Petrescu – «*Oraș patriarhal*», *Idem*, nr. 648, 7 mai 1933); „povestirea pe scurt a subiectului va arăta cititorului...“ (C. Ardeleanu – «*Viermii pământului*», *Idem*, nr. 655, 25 iunie 1933). Repetându-se, structura devine monotonă. Nararea subiectului e făcută neutru, ca

un element distinct al conținutului. Abia presimțit, elementele demonstrației se încheagă pe parcurs într-o metodă personală de analiză, caracterizată prin refuzul digresiunii parazitare și a generalizărilor vagi. Pentru G. Călinescu, opera literară este efectiv o realitate artistică și asupra ei se apleacă cu atenția specialistului căruia i s-a adus spre studiu un caz particular.

Marile cărți ale anilor aceștia sunt toate prețuite și, semn de deferență, unele sunt așezate pe prima pagină a revistei. La câteva săptămâni de la apariție, e analizată *Răscoala* (A.L.A., nr. 634, 29 ianuarie 1933, p. 1), frazele, prin adâncimea sugestiilor, sunt turburătoare: „Pe dată ce ne coborâm în domeniul instinctului, în sufletul masei, d. Rebreanu devine un scriitor de o putere nebănuită, cu neputință de depășit de altcineva. Analiza logicii și a afecțiunilor colective sunt așa de acute, așa de zguduitor de vii, încât simți nevoia să dai scriitorului un apelativ mai puțin banal decât talentul, geniul bunăoară, într-atâta forța creatoare depășește orice socoteli critice mărunte“. Cu admirabile intuiții relevă psihologia masei: „Pregătirea înceată a sufletelor pentru nemulțumire, propagarea ideilor, acordarea urilor individuale cu pornirea colectivă, revolta pasivă prin incapacitatea de a mai crede în făgăduieli, disoluția încetul cu încetul a spiritului de autoritate, crearea miturilor, dezlănțuirea bestialității, determinarea neprevăzută a mișcărilor și instinctul de turmă, frica bestială și restabilirea sentimentului de dependență, toate aceste stadii sunt tratate de d. Rebreanu cu mijloace shakespeariene“ – sau surprinde caracteristica stilului: „...fiecare pagină e incoloră ca apa mării luată în palmă, dar ne aflăm totuși în fața unei mări înfuriate“.

S-ar putea adăuga cronicile literare despre *Patul lui Procust* (*Idem*, nr. 640, 12 martie 1933); *Rusoaica* (*Idem*, nr. 653, 11 iunie 1933) și altele.

3.3. Întâile ierarhizări valorice

Întreruptă o jumătate de an, în urma unei puternice astenii, G. Călinescu și-a reluat activitatea la *Adevărul literar și artistic* la 9 septembrie 1934. De la această dată se observă în scrisul său un spor calitativ, tehnic, dar mai cu seamă estetic, în perceperea literaturii contemporane. Facultatea de selecție valorică a crescut

încă mai mult și cartea de poezie sau de proză nu mai e privită cu ochiul celui ce s-a hrănit substanțial cu literatura clasică. Tot mai vizibil sunt alese liniile de rezistență ale operei, se stabilește ierarhia valorică. Cu mai multă repeziciune reliefează liniile friabile ale cărții, discernе filonul de aur acolo unde există, intuiește exact manierele străine. În siguranța călinesciană trebuie să-și fi spus în mare măsură cuvântul hotărâtor⁴ și studiul poeziei eminesciene, la care istoricul literar continuă să lucreze până spre sfârșitul anului 1935. Lirica eminesciană îl dusesе departe în adâncurile neobișnuite ale poeziei, spre temele fundamentale ale liricii mari de totdeauna și, ceea ce rămâne esențial, studiul operei eminesciene creează premisele integrării elementelor romantice în gândirea estetică a lui G. Călinescu.

Că în conștiința criticului s-au produs clarificări de amploare, că avea un „concept” al său despre poezie, cum se exprimă într-un rând, stă mărturie fierberea existentă în atâtea cronici. Cel mai mic pretext oferă ocazia teoretizării unui principiu sau, altul și nu de puține ori comentariul amintește pasajele cunoscute din *Opera lui Mihai Eminescu*. Spre a ne opri la un singur exemplu, să urmărim cum e discutată problema sincerității⁵ în artă. După disocierea prealabilă a noțiunii, în funcție de sferele în care e folosită – „prin sinceritate în artă se înțelege starea de grație, nesimulată, oracolul liric autentic” –, G. Călinescu condiționează marea poezie la gradul de intelectualitate al poetului. „Poezia este în fond un proces intelectual, adică de cunoaștere a esențelor lumii (nu însă discursiv, firește), așadar, poetul se cade să fie un mare intelectual, un om ajuns la problemele de sus ale lumii, puse sub forma cântecului. Caracteristic la poetul mare este de a da, indiferent de intenția filosofică, materie și gândirii discursive și apoi de a formula problemele esențiale cu o simplitate, cu o

⁴ Ascendenta receptare a literaturii în acești ani nu exclude abaterile întâmplătoare și stagnările temporare. Uneori, G. Călinescu laudă un volum, chiar de poezie, de tot insignifiant, cum procedează cu uitata culegere de versuri a unui Horia Ghiea (A.L.A., nr. 729, 18 noiembrie 1934), desigur, tot pe criteriile unei estetici clasiciste. Raportate la ansamblul activității acestei perioade, asemenea manifestări rămân accidentale.

⁵ G. Călinescu, *Cronica literară*, A.L.A., nr. 825, 27 septembrie 1936, p. 7, 10.

nuditate de verset biblic.“ Și, revenind la problema inițială, subliniază: „Sinceritatea în artă constă dar: în realitatea momentului intelectual celui mai înalt căruia îi corespunde simplitatea supremă“. G. Călinescu reproșă poetului român că „nu trăiește cu adevărat poezia în înțelesul ei curent de oglindă a esenței lumii. El nu-și ia drept carte de căpătâi pe Virgiliu, pe Dante, pe Hugo, pe Baudelaire, pe autori, în sfârșit, cu amplitudine imensă, de la care să învețe cum să gândească poetic. Preocuparea lui e mărunță, exterioară, să imite pe cel mai proaspăt anonim francez sau să găsească o păcătoasă de imagine. În fond, și originalitatea formală vine dinăuntru, nu din afară, și dacă nu poți găsi o comunitate de vedere cu marii poeți, cum poți fi însuși poet?“ Și încheia: „Ceea ce-i lipsește poetului român este așadar cultura poetică substanțială, adâncă“. Cultura celui ce scrie versuri și, în subsidiar, stăpânirea exemplară a limbii sunt atitudinile esențiale prin care judecă estetic poezia G. Călinescu.

Așezată între cele două puncte de referință, cronica literară călinesciană se mișcă pe o întreagă scară valorică. Căutând, de pildă, liniile viabile ale poemului *Evul Mediu* din ciclul în care N. Davidescu își propusese să scrie „un cântec al omului“, criticul arată disproporția dintre veleitățile autorului și epopeile efectiv realizate ale literaturii universale. Lipsindu-i invenția, imaginația, N. Davidescu nu și-a putut clădi poemul pe o mare idee poetică. Văduvit de acest suport, volumul a rămas un „compendium de istorie versificat“.

Când nu servește să demonstreze lacunele existente în cultura poetului, examenul versificației sub raportul limbii are rostul de a denunța falsul ermetism⁶, față de care s-a arătat totdeauna potrivnic. Strofa următoare din *Zogar*:

În ceață m-am zărit, pe clin, păstor
Cum vremuiam cu pas lumesc, străjer,
O sarică duhnind a sicomor
Cădea pe-o spată-ntoarsă către cer

⁶ N. Davidescu – «Roma»; Ion Pogan – «Zogar», A.L.A., nr. 789, 19 ianuarie 1936, p. 7.

este însoțită de comentariul: „Vasăzică poetul se închipuie păstor pe-un deal. Străjer și păstor nu-i tot una. În nici un caz străjerul n-are nevoie de pas, fiindcă străjerul stă. De altfel, pentru ca o spată să poată fi îndreptată către cer e nevoie ca păstorul să stea jos culcat pe-o rână. A *vremui străjer* e un fel de a vorbi colorat, dar greșit, fiindcă a *vremui* nu înseamnă în românește a-și petrece vremea, ci a fi timp rău. N-am mirosit de curând o sarică, dar m-ar mira să miroasă a... sicomor“. Și formula ideea pe care o va dezvolta ulterior: „hermetismul înseamnă sinteză, nu absurdități“.

În analiza prozei, G. Călinescu era dezavantajat de neefectuarea unui temeinic studiu prealabil al unui mare prozator. Că lucrurile stau într-adevăr așa o confirmă cronica la *Ochii Maicii Domnului* (A.L.A., nr. 749, 14 aprilie 1935, p. 9). Sesizarea valorii și semnificației cărții în ansamblul producției literare a anului n-ar fi fost posibilă fără meditarea prealabilă pe marginea prozei lui Eminescu. *Ochii Maicii Domnului* „nu este o operă de tip comun și aș putea spune că numind-o nuvelă romantică de mod german îi vom înțelege mai bine substanța. Caracteristica nuvelei romantice (și un model îl avem în *Cezara* lui Eminescu) este de...“ etc.

Parcursul cronicilor dedicate cărților de proză nu mai lasă senzația de evoluție lentă, dar temeinică, vădită în cazul poeziei. Până spre sfârșitul anului 1936 și începutul anului 1937, aprecierea prozei deconectează și oscilația șochează. Sunt cronici literare scrise la sfârșitul lui 1934, de pildă, foarte bune și altele scrise doi ani mai târziu, cărora ești tentat să le refuzi, pe latura aprecierii valorice, paternitatea călinesciană. Multe culegeri de nuvele și romane, uitate cu desăvârșire azi, lăsate la o parte și de G. Călinescu în redactarea definitivă a *Istoriei...*, sunt prezentate cititorului cu îngăduință. Fenomenului, dovadă a unei lucidități permanente, a încercat să-i dea o explicație G. Călinescu însuși: „Neașteptata recoltă“ de romane a anului 1935 ar fi găsit critica „nepregătită încă să priceapă rostul acestui gen“. Spre a înlătura greșelile posibile în apreciere și a evita eventualul reproș de a nu fi intuit valoarea unei cărți sau a alteia, criticul trebuie să fie „mai cu seamă preocupat de valoarea literară a romanului“, acesta constituind singurul „indiciu serios“ al durabilității scrierii. În consecință, cronicarul „va trebui să se mulțumească cu verificarea

unui minimum de condiții artistice și să aștepte o desfășurare mare de forțe literare naționale spre a încerca o ierarhizare“. Fraza este o justificare, dar numai, subliniez, parțială. Prin urmare, temător a nu greși, cu atenție analizează G. Călinescu scrieri aflate la periferia valorică a literaturii, numai pentru că, potrivit cerinței mai sus exprimate, întruneau un minimum de însușiri artistice. Ca și cum ar bănuî că se înșală, criticul face deseori o prezentare generală, informează: aprecierile sunt de circumstanță, chiar evazive, discuția se rezumă la povestirea subiectului, la reliefarea unui personaj sau a altuia, la reproducerea unui pasaj. Când în aprecierea cărții intră în funcțiune și alte criterii, scrierea este înlăturată fără șovăire. Neîngăduitor se arată criticul în fața elementelor impure, respingând narațiunile care, fără a aduce un punct de vedere superior, făceau din sexualitate simplă descriere spre desfătarea simțurilor: Sandu Teleajen – *Drumul dragostei*, D. V. Barnoschi – *Rumilia* etc. Proza situată deasupra sau dedesubtul acestei limite valorice incerte este prinsă, dar nu totdeauna, în marginile unei viziuni critice corespunzătoare.

În aceeași perioadă expunerea subiectului își pierde treptat caracterul neutral, devenind tot mai des pretext pentru explorarea viabilității estetice a scrierii.

Reprezentative mi se par în acest sens cronicile referitoare la romanele lui Mircea Eliade. În *Șantier* (A.L.A., nr. 767, 18 august 1935), criticul grupează calitățile volumului în observațiuni „strict individuale“ ce atestă „capacitatea de caracterizare exterioară“ ori „de atmosferă geografică și politică“, acestea din urmă fiind de o înaltă calitate. Meritul cărții „stă în obiectivitatea ei, în mijloacele pe care le ghicim pentru opera de observație ulterioară, dovedite în scurte exerciții nesilite. Un stil sobru, elegant, încordat, mărește plăcerea lecturii și făgăduiește, în alte opere de tensiune mai largă, satisfacțiuni mai profunde“. Totuși, o ușoară persiflare plutește deasupra paginilor. G. Călinescu afectează a nu cunoaște cărțile lui Eliade, deoarece „un cronicar nu are timp să atîină el drumul cărților“, aluzie directă la faptul că M. Eliade nu-i trimisese volumele.

Principalul reproș era adresat formulei: *Șantier* e un jurnal, „procedeu cam feminin de indivizi care își ling ca pisicile propria-i

blană“ și, ca și cum înțepătura nu i s-ar fi părut destul de tare, o repetă: „După ce și-a folosit, pe cât văd, caietele în alte cărți mie necunoscute, autorul le mai scurge drojdiile“. Substantivul are înțeles prea special în context, ca să ne mai putem îndoi de semnificația lui în ansamblul frazei.

Cu *Huliganii* (A.L.A., nr. 784, 15 decembrie 1935) laudele și rezervele se mențin cu vizibila predominare a celor dintâi. M. Eliade e încadrat în grupa prozatorilor grefieri și, dacă ne gândim că marii prozatori universali, cei mai mulți, fac parte din această clasă, „se înțelege că îl așezăm [...] în anticamera onorabilă a celor mai severe posibilități“. Dar, ca și cum ar fi spus prea mult, revine imediat, punându-l între Camil Petrescu („În frenezia d-lui Eliade este uneori voința de a înșira faptele sec pe hârtie ale d-lui Camil Petrescu“) și Cezar Petrescu („Înfrigurarea aceasta de a spune tot, de a deșerta toate ideile despre viață și moarte în spatele eroilor e puțin înrudită cu maniera d-lui Cezar Petrescu“). Era reliefată soliditatea construcției epice și se admira talentul romancierului.

G. Călinescu etichetase în două cronici succesive *Thanatos* de Ion Biberi „cea mai proastă carte din ultima vreme“. În *Revista Fundațiilor Regale*, Mircea Eliade elogiază volumul, și G. Călinescu, atrăgând exasperat, pe un ton violent, atenția asupra unei practici curente, își vărsa tot năduful asupra lui, fiindcă se întâmpla să fie el ultimul dintr-o serie: „De câte ori am scris un articol despre o carte, de-atâtea ori a apărut un contraarticol, care, prefăcându-se că nu mă cunoaște, răspundea pas cu pas la obiecțiile mele, făcând din negru, alb“. Și dacă ar fi vorba de un lucru elementar, asupra căruia orice divergență de păreri e exclusă: disprețuitor al spiritului de adevăr, M. Eliade e „cel mai profund ișlicar“, „un fel de nou Alexandrescu-Ureche, adică un erudit care...“ etc.

Că izbucnirea a fost accidentală o demonstrează cronica la *Domnișoara Cristina* (A.L.A., nr. 837, 20 decembrie 1936). Romanul e desfăcut atent, la fiecare pas criticul supunând personajele și desfășurarea epică unei riguroase analize. Reproșurile, grave, sunt emise potolit. Sunt câteva observații despre arta romancierului, pe care le reliefăm fără a ne însuși și spiritul în care au fost făcute: lipsa simțului realităților autohtone,

supărătoarea „manie“ de a atrage ostentativ atenția asupra propriei sale persoane. I se reproșează gidismul în afectarea prozaismului și a improvizației, iar temperamental Eliade nu i se pare nici observator, nici liric, ci frenetic. Cărții în ansamblu i se aduc elogiuri în modul de tratare a chestiunilor de amănunt. Scăderile vin din oscilarea romanului între narațiune romantică și fantastică etc. Și totuși, cititorul nu e satisfăcut. Simte undeva că elogiile au îndreptățire și rezervele sunt lipsite de fundamentare — deși tot timpul ai sentimentul unei sincerități depline din partea criticului —, mai ales când vezi în aceeași cronică cum cartea lui Alain Fournier, *Le grand Meaulnes* — tot aversiunea clasicului! —, este etichetată „scriere discutabilă“.

Viziunea de ansamblu asupra romanelor lui Mircea Eliade conturează reacția tipică a personalității structural clasice în fața unei evidente alunecări a romanului spre o literatură de experiențe spirituale în genul lui A. Gide. În adâncul sufletului său, G. Călinescu intuia că volumele analizate se ridică deasupra mediei, de unde laudele, dar formația spirituală îi impunea reticență; de aici rezervele.

Din cronicile literare ale acestor ani, dedicate prozei, G. Călinescu oferă ipostaza dramatică a unui Ianus modern; una din fețe caută cu neistovită trudă drumul spre muzica înaltă a sferelor; cealaltă e atrasă de vraja terestră, ochii sunt furați de străluciri efemere. Dar o încheștare năprasnică răzbate surd de dedesubturi. Criticul luptă împotriva lui însuși cu înverșunare, aspirând spre certitudini, spre o mai dreaptă ierarhizare a valorilor sub unghi estetic, luptă ale cărei prime roade se vor alătura în cuprinsul anului 1937 și vor izbândi definitiv pe la mijlocul anului următor. Pilduitoare este în acest sens lungă etapă de receptare a epicii lui Ionel Teodoreanu.

La reluarea cronicii literare în *Adevărul literar și artistic*, atitudinea lui G. Călinescu față de Ionel Teodoreanu este identică cu aceea avută la începutul aceluiași an, când recenza, în *Viața românească*, *Golia*. Cu *Crăciunul de la Silivestri* (A.L.A., nr. 728, 18 noiembrie 1934), discuția e mutată în câmpul teoretic. Criticul trebuie să pornească de la datele reale ale scrierii spre a-i stabili valoarea: „O proastă viziune a operei, și d. Teodoreanu poate deveni în mâinile uni critic pedant și inexpert cel mai mare ratat al

literelor române, deși în realitate este unul din cei mai de seamă scriitori contemporani“. Rezuma epica și alături de elogii așeza gravele acuzații pe care i le va aduce mai târziu, dar care nu erau puse acum în relație: „Prezența persoanelor este efemeră, și autorul le suplinește absența prin scurte fișe individuale. De altfel, nici eroii principali nu au o prezență suficientă pentru a le stabili, cum se zice în critica oficială, starea civilă. Dacă mai adăugăm imaginile obișnuite la d. Teodoreanu și sufletul liric, avem toate elementele spre a trage concluzia că autorul s-a abătut de la legile romanului... românesc“. Acestea nu ar fi lipsuri reale, ci... calități, „...fiindcă viața eroilor săi nu provine din diferențiere de structură, ci din una de vârstă“; personajele nu se concretizează în mișcări sufletești complexe, ci în impulsuri, și obiectivitatea romancierului stă „în darul de a surprinde acea petulantă a tinereții și a o documenta“. Atitudine identică păstrează față de *Arca lui Noe* (A.L.A., nr. 838, 27 decembrie 1936).

Spre sfârșitul anului următor, problema Teodoreanu este reluată cu rezerve fundamentale și pe un ton tăios, în cronică la *Secretul Anei Florentin* (A.L.A., nr. 887, 5 decembrie 1937, p. 9). Noul roman, zicea G. Călinescu, părea să confirme bănuiala anterioară: Ionel Teodoreanu nu are șanse să devină vreodată observator, și criticul își definește fără echivoc perspectiva din care va privi opera: „...și cronică trecută și cealaltă au fost eufemizate. Am crezut că nu se cade să atingem prestigiul unui scriitor pentru niște rătăcirii ce puteau fi trecătoare. De acum încolo însă orice acoperire este inutilă și suntem datori, chiar în interesul autorului, să spunem adevărul în față“. Care era acest adevăr?: „... d. Ionel Teodoreanu e un scriitor cu mult inferior reputației sale și adesea chiar fără nici un interes pentru literatură“. După ce arăta cauzele reputației romancierului scotea încheierea: „...cum această nouă carte nu se deosebește substanțial de tot ce a scris autorul după seria *Medelenilor*, judecata asupra celui din urmă volum este valabilă pentru tot scrisul d-lui Teodoreanu“; afirmațiile erau convingător susținute de analiza cărții. Obiecție fundamentală aduce limbii prozatorului: „Mai sunt inși care socotesc că d. Teodoreanu scrie bine și-l dau ca pildă pentru buna limbă literară. E dureros s-o spunem, dar e încă una din prejudecățile necontrolate.

D. Teodoreanu scrie rău, fără pătrunderea valorii ideologice și estetice a cuvintelor, abundant și confuz, fără ritmică, fără profunditate. Dacă Maiorescu și-ar fi scris acum *Beția de cuvinte*, ar fi abandonat pe Pantazi Ghica și l-ar fi citat pe d. Ionel Teodoreanu, al cărui scris trebuie să stea ca un exemplu negativ al lipsei de artă“. Apoi G. Călinescu face un examen amănunțit gândirii omului, spre a găsi cauzele scăderii: „Conștiința d-lui Teodoreanu e îngustă. D-sa scrie romane și atâta tot. Dar ce idei estetice are, ce gândește d-sa despre clasicii noștri și despre contemporanii noștri, dacă cunoaște istoria sau filosofia etc., etc., aceasta nu se știe [...]. În toată opera sa, d. Ionel Teodoreanu apare cu o conștiință îngustă în permanență, fără probleme, fără unghiuri de vedere, ca un continuu exaltat al caiselor și al portocalelor [...], pentru noi dânsul a încetat deocamdată de a mai fi o speranță, rămânând cea mai penibilă dezamăgire a literaturii române“.

Tangențial revine G. Călinescu la autorul *Medelenilor* cu prilejul paralelei făcute între cei trei frați, Ionel și Păstorel (A.L.A., nr. 896, 6 februarie 1938, p. 7), scoțând concluziuni defavorabile celui dintâi. Exagera, bineînțeles, dar era încredințat că nu greșește: „Dintre cei doi scriitori cu numele de Teodoreanu, el (Al. O. Teodoreanu, *n.n.*) este singurul cu daruri temeinice, care va rezista. Se întâmplă în istoria literaturii noastre această curiozitate: că în vreme ce acum d. Ionel Teodoreanu are favoarea publicului (a publicului neintelectual, se înțelege), mai târziu d. Păstorel Teodoreanu va fi singurul cercetat de istorie, d. Ionel Teodoreanu rămânând a fi amintit ca o notă biografică a fratelui său“.

3.4. Criticul între critici

În volumul preocupărilor călinesciene, problemele criticii literare au continuat să ocupe un loc precumpănitor și între anii 1934–1938. Criticul și-a reînceput activitatea de cronicar cu niște *Preliminarii*, construite pe ideea situației ingrate a criticului în societate. Criticul este împiedicat în exercitarea funcțiilor sale de scriitor, care primește „fără simpatie obiecțiunile și nu i se par exagerate elogiile cele mai filantropice“, și de cititor, care are vederile lui despre carte. Lor li se adaugă cronicarul însuși; din

spirit de contradicție, dar și pentru a-și câștiga simpatii, el e tentat adesea să laude cărți fără valoare. Nu sunt de neglijat nici raporturile dintre generații – scriitorul matur repudiază judecata tinerilor, tinerii ignoră pe scriitorii vârstnici – raporturi ce se răsfrâng negativ asupra criticii, stăvilindu-i dezvoltarea. Și unii, și alții își dau mâna spre a face front comun împotriva criticului intransigent. Într-un *Tablou al poeziei române pe anul 1934* (A.L.A., nr. 734, 1 ianuarie 1935, p. 1, 2) G. Călinescu privește fenomenul dintr-o perspectivă mai largă. Constată mai întâi o abundență în poezie și proză și o tot mai accentuată tendință de nesocotire a criticii, explicabilă istoricește. În deceniul ce trecuse, critica fusese prea dogmatică, „punea condiții”: Lovinescu arăta interes pentru poezia modernistă, iar *Gândirea*, pentru producțiile ortodoxiste, încât tânărul, doritor a pătrunde, sfârșea prin a serie după cerințele impuse. Slăbiciunea criticii vine și din neputința cronicarilor literari de a se afirma prin creații intelectuale. Critica, înțeleasă ca o formă superioară a genului, trebuie consolidată prin cultură ideologică și istorică, fiindcă numai aceste laturi ale erudiției fac posibilă determinarea competentă a „esențialității” fenomenului literar.

Paralel cu emiterea acestor considerații generale, G. Călinescu a urmărit să se delimiteze și de criticii generației sale: Zarifopol, Ralea, Vianu, Șerban Cioculescu. Firese era să constate G. Călinescu între sine și ceilalți deosebiri temperamentale și de structură sufletească. Însă deosebirile reale, ce alcătuiau la urma urmei notele particulare ale criticilor sunt, mai mult sau mai puțin voalat, ironizate.

Se află în această nejustificată intransigență față de părerile altora un subiectivism provenit dintr-o trăsătură de caracter a omului, recunoscută de G. Călinescu, cu un zâmbet, în interviul luat de Valer Donea, drept răutate: „Critica, zicea el, nu înseamnă absența însușirilor literare, ba dimpotrivă, le implică. Și alt factor necesar este răutatea. Critica ar consta în bucuria de a găsi firul rupt în orice țesătură și neputința de a tăcea. În felul acesta sunt omul pentru care nu există prietenie. E de ajuns să definesc o idee mental, o carte, ca să simt nevoia neapărată de a o spune – fără să țin seama,

că jignesc ori supăr un amic ori o cunoștință. Fără această trâm-bițare a *răutății* mele (subl. aut.) existența mea n-are nici un sens“.

Pilduitoare pentru subiectivismul lor, „răutatea“ dacă vrem, sunt raporturile în continuare cu Eugen Lovinescu. După scurtul armistițiu încheiat în anii 1930–1931, firele sunt iarăși rupte. Violent, G. Călinescu îi contestă vocația epică⁷: E. Lovinescu „are stil și îndemânare plastică“, dar nu poate „înlănțui imaginația și sufletul cititorului, din cauză că-i lipsesc simțul de mișcare al vieții și elanul liric“. Îi ironizează traducerea *Odissei*⁸, punând-o în antiteză cu versiunea lui G. Murnu; acesta a adus în limbă „simțirea d-sale de urmaș de păstori macedoneni“, în vreme ce E. Lovinescu „nu are simț nici pentru cuvânt, nici pentru fenomenul plastic în genere, precum n-are mijloace pentru a exprima stări depășind contemplația unei lumi de idei potolite“. În schimb, receptează cu multă bunăvoință *Diana*⁹ și volumul al treilea de *Memorii* (A.L.A., nr. 859, 23 mai 1937), „inteligentele noi memorii ale d-lui Lovinescu, care tratează [...] îndeosebi problema de raporturi sociale ce se pune unui scriitor în decursul activității sale literare“. Și analiza paragrafului ultim, *Comisia medicală*, „care pune cu toată sinceritatea și brutalitatea problema însăși a existenței morale a scriitorului în mijlocul societății noastre“, exprimându-și compasiunea nedisimulată: „Simpatia noastră este întreagă pentru d. Lovinescu și scene ca acelea pe care le relatează sunt cu totul penibile“.

Noul studiu monografic, publicat în *Viața românească*¹⁰ reprezintă în evoluția atitudinii antilovinesciene momentul maxim. Textul, menținut în *Istoria literaturii...* cu mici remanieri și cu o ușoară, uneori, inversiune a paragrafelor, este mai dur. G. Călinescu a afirmat public, în prefața *Istoriei* sale, că articolele despre Eugen Lovinescu nu sunt contradictorii, ci vizează de fiecare dată un alt aspect al omului și o altă latură a operei. Afirmția este inexactă. În

⁷ Eugen Lovinescu – «Mite», A.L.A., nr. 740, 16 februarie 1935, p. 7.

⁸ Eugen Lovinescu – «Odissea», A.L.A., nr. 772, 22 septembrie 1935, p. 9–10.

⁹ Eugen Lovinescu – «Diana», A.L.A., nr. 841, 17 ianuarie 1937, p. 9–10.

¹⁰ Numerele: 7, iulie; 8–9, august-septembrie; 10, octombrie, 1937.

realitate, omul și cărțile lui* într-un rând sunt lăudate exagerat, în altul denigrate. Portretul și analiza operei în *Viața românească* sunt făcute pe baza textului din *Vremea*, căruia G. Călinescu îi înlătură aprecierile pozitive de atunci, păstrându-le numai pe cele negative. Totodată, G. Călinescu face referiri directe la raporturile sale personale cu E. Lovinescu, care ar explica, într-o anume măsură, și pricina idiosincrasiei: „Un tânăr (G. Călinescu, *n.n.*) întreprinde un studiu despre Eminescu, care obține oarecare succes. Numai decît și înainte ca opera să-și găsească un editor, în vremea chiar când tânărul citea lucrarea în casa criticului, acesta dădea un interviu prin care vestea că el însuși întreprinde o vastă cercetare eminesciană, la care nu făcuse aluzie niciodată în viață. După întâiul volum al tânărului, primit favorabil de ceea ce se cheamă opinie publică, d. Lovinescu era de părere că nu asta merită Eminescu, ci o cercetare de sinteză, de valorificare critică. Tânărul îi comunică intenția de a săvârși acea lucrare. Făcându-se că nu-l aude, d. Lovinescu vestea crunt celorlalți: Asta am s-o fac eu! [...] Apoi deodată, tratând pe Eminescu în bizare romane cu pretenții de atitudine critică, nu-și mai stăpânește ostilitatea și, în locul unei potolite discuții, criticul declară că a «anulat» în sfârșit opera tânărului care «iese pe fereastră, când Lovinescu intră pe ușă»“.

Atitudinea călinesciană față de criticii contemporani lui își are pe de altă parte izvorul în sentimentul ascuns al lipsei de autoritate în lumea literelor. Până în 1936, confrății vorbeau de insuficienta pătrundere a lui G. Călinescu în conștiința cititorului, și constatarea lui Camil Baltazar¹¹: „D. G. Călinescu este o figură încă nedefinitiv fixată în atenția marelui nostru public“, emisă cu prilejul analizei sumare a *Vieții... și Operei lui Mihai Eminescu*, stă dovadă.

* Uneori același capitol e privit antitetice. *Comisia medicală* din *Memorii*, III, era lăudat în *Adevărul literar și artistic*. Prima parte a studiului despre Eugen Lovinescu din *Viața românească* se termină cu comentarea amintitului paragraf în următorii termeni: „Indiferența medicului dovedi scriitorului, care nu avea filosofia vieții, că nu era notoriu. D. Lovinescu ieși cu lacrimi în ochi, un altul plânse și el și plânsul spori și mai mult sentimentul de grandioasă singurătate al criticului“; ironia simțită acum contrastează izbitor cu compasiunea exprimată anterior.

¹¹ Camil Baltazar, *Poetul și biograful său*, R.F.R., nr. 9, septembrie 1936, p. 683–686.

Este posibil ca același sentiment, determinat de oscilările în receptare, de revenirile și corijările permanente, să-l fi avut și ceilalți colegi de breaslă.

3.5. Întoarcerea spre istoria literară

În perioada anilor 1932–1934, preocupările de istorie literară propriu-zisă ale lui G. Călinescu au fost sporadice și ele s-au îndreptat cu precădere spre recoltarea amintirilor și evocărilor. Într-un rând, a publicat o convorbire cu părintele Elie Dăianu (A.L.A., nr. 640, 12 martie 1933), „ultimul director al *Tribunei* din Sibiu și unul din acei intelectuali ai Ardealului dinainte de război care au avut legături strânse cu vechiul regat”; el a relatat criticului „o mulțime de lucruri fără îndoială folositoare istoriei literare”, despre Eminescu, Caragiale, Goga, Delavrancea. Altă dată tipărește extrase dintr-un studiu despre cercul revistei *Viața nouă*, scris „rugat de mine” de M. Cruceanu ș.a. Ritmul sufocant de activitate nu-i lăsa răgazul trebuincios începerii efective a lucrului la *Istoria literaturii române*. Se mângâia, deocamdată, cu gândul că prin intermediul cronicii literare are puțința urmăririi literaturii contemporane, majoritatea cronicilor intrând mai mult sau mai puțin modificate – după cum am văzut – în marea *Istorie*...

De la începutul anului 1935, lucrurile se schimbă radical. În puținele ore libere lăsate de *Opera lui Mihai Eminescu*, spre a se destinde, G. Călinescu răsfoiește colecții de ziare și reviste din secolul trecut, citește și recitește poezii, prozatorii și criticii din a doua jumătate a aceluiași secol și începutul veacului următor. Sunt mărturii în acest sens consemnate în *Cronica mizantropului*, transformată în această perioadă într-un adevărat jurnal de lucru. Prin martie 1935, citea scrisorile lui Ion Ghica către Alecsandri (*Teodoros*, A.L.A., nr. 746) și studiul lui Aron Densușianu despre Eminescu (*Ură și prostie*, *Idem*, nr. 744); tot acum scoate la iveală câteva plagiate: Henrieta Eminovici trimite Cornелиei Emilian o poezie, scuzându-se în fel și chip că versurile au rima greșită, ortografia șovăitoare, „că n-a învățat decât abecedarul”, însă poezia e luată din C. Negruzzi; Depărățeanu, în *Doruri și amoruri*, dăduse o *Romance my dolorosa* ca originală, dar G. Călinescu descoperă că

e traducerea „pas cu pas“ a unei poezii din *Historia de las gueras civiles* (Furt, *Idem*, nr. 747). *Un poet uitat* (*Idem*, nr. 748, 7 aprilie 1935) este C. A. Rosetti; în aceeași cronică, Aristarc deplânge lipsa unei istorii literare „organizate, care să înrăurească stabil asupra generațiilor“, de aceea se întâmplă uitări cu desăvârșire nedrepte. În alte rânduri, parcurge *Revista contemporană* (*Literatura veselă*, *Idem*, nr. 752, 5 mai 1935), *Flacăra* (*Ironia vremii*, *Idem*, nr. 759, 23 iunie 1935) etc., etc. Și deodată, într-un articol despre Alexandru Macedonski, semnat cu inițiale, anunță că pregătește *Istoria literaturii române*. Mărturisirea e făcută aproximativ în același timp cu alta, în termeni aproape identici, în ultimul volum al *Operei lui Eminescu*.

Acestea toate nu constituiau însă decât un contact preliminar cu materia. G. Călinescu scoate fișe, face, posibil, planuri, dar cele dintâi pagini de istorie literară trebuie să le fi scris la începutul anului 1936, după ce manuscrisul ultimelor două volume ale „operei“ intraseră la tipar. Acum își acordă un răgaz de cincisprezece luni, când istoria literară devine preocuparea centrală. Către această încheiere ne duce faptul că din august 1936 începe să publice în *Adevărul literar și artistic* fragmente din marea istorie, unele pe o pagină întreagă de revistă. Mărimea și regularitatea apariției lor exclud eventualitatea unei redactări imediate. Pe de altă parte, pregătirea și susținerea examenului de doctorat îi absorb preocupările în a doua jumătate a aceluiași an.

Sub titlul general *Din istoria literaturii române*, G. Călinescu a publicat capitolele: *Andrei Mureșanu* (*A.L.A.*, nr. 820, 23 august 1936), *D. Petrino* (*Idem*, nr. 821, 30 august 1936), *N. Nicoleanu* (*Idem*, nr. 822, 6 septembrie 1936) și altele. Toate sunt niște meditații asupra operei; ce le caracterizează în această primă formă este atât percepția estetică nesigură, cât și extensia demonstrației. Istoricul literar străbate răbdător poezie cu poezie, notează ideile poetice, temele, ironizează atitudinile artistului în viața socială, scoate liste de cuvinte spre a arăta percepția lexicală, indică izvoarele imitațiilor și ale traducerilor. Nu se întrevide încă subordonarea operei unei idei generale. Plăcut surprinde, în schimb, efortul de a prezenta obiectiv omul în lumina liricii. Întâlnim și un început de notare a filiațiilor, referitoare, cele mai multe, la

Eminescu. N. Nicoleanu, de exemplu, cântă despărțirea de femeie „cu patos, cu un accent ce prevestește pe Eminescu“. Același va osândi înaintea apariției decepționismului eminescian, deși cu idei din *Epigonii* de mai târziu, disprețul „afectat pentru lume“, dezgustul „profund de viață și de lumină“, ironizând pe un poet contemporan care se socotea „spirit spulberatic, suflet sceptic“. Pentru informație, G. Călinescu citește lucrări de sinteză, antologii, istorii literare despre literaturile europene.

În analiza prozei, G. Călinescu folosește tehnica curentă din cronicile literare. Din *Memorialul* lui Gr. Alexandrescu (A.L.A., nr. 822, 6 septembrie 1936) izolează citate și scoate concluzii parțiale pe măsura înaintării lecturii, ca la sfârșit să le reia pe toate într-o frază conclusivă: „Asta e, dar, memorialul lui Alexandrescu, cu lipsa lui de simț istoric în documentație și cu limba plină de urâte franțuzisme, fără nici o idee de autenticitate și culoare locală, fără cultură generală și finețe psihologică; este ușor de înțeles că, și de-ar mai fi încercat, poetul n-ar fi izbutit în proză“. Analizei îi reproșăm lungimea, dar tot ce scrie acum G. Călinescu, și ce va scrie în anul viitor și peste doi ani, demonstrează parcurgerea atentă a întregii literaturii naționale. Rezultatul lecturii s-a concretizat în numeroase „fișe literare“, ce au început a fi date publicității la sfârșitul anului 1936. Capitole de mare amploare, fără a purta mențiunea că fac parte din *Istorie...* vor continua să apară: *Slavici, romancier* (A.L.A., nr. 869, 1 august 1937), *Ion Neculce* (*Idem*, nr. 849, 14 martie 1937) etc., dar încetul cu încetul cronica literară va fi subordonată în ansamblu proiectatei istorii literare. În spațiul rezervat ei intră tot mai des material străin de rosturile cronicii propriu-zise, paragrafe anume redactate în vederea includerii în istorie: *D. Cantemir – «Divanul»* (*Idem*, nr. 876, 19 septembrie 1937); *Poeziile lui Hasdeu* (*Idem*, nr. 879, 10 octombrie 1937); *Miron Costin* (*Idem*, nr. 878, 3 octombrie 1937) etc. E vizibil, în 1937 efortul de a face din cronica la cărțile însemnate ale anului lucru definitiv. Așa procedează cu volumul de *Opere* al lui Matei Caragiale (*Idem*, nr. 874, 5 septembrie 1937); cronica a fost nealterat păstrată, cu deosebire că portretul lui Matei, făcut în revistă din perspectiva cronicarului („Am văzut acum câțiva ani în piața Sf. Gheorghe un bărbat care...“ etc.), e privit în volum

dintr-un unghi neutru. *Cronica la Titu Maiorescu: Însemnări zilnice. I* (*Idem*, nr. 844, 7 februarie 1937) va alcătui în istorie prima parte a capitolului despre critic, după cum *Duiliu Zamfirescu* și *Titu Maiorescu în scrisori* de Em. Bucuța (*Idem*, nr. 855, 25 aprilie 1937) va trece la paragraful despre cel dintâi etc. Uneori, articole mai vechi, apărute în aceeași revistă, le aruncă în retortă și le dă o formă mai apropiată de noua lui înțelegere a artei. Articolul despre Topârceanu, de pildă, publicat în 1932, e reluat într-o nouă organizare în *cronica literară* din *A.L.A.*, nr. 859, 23 mai 1937.

Intermitentă, prezența lui G. Călinescu la alte publicații a fost determinată de nevoia încredințării la tipar a capitolelor finite de istorie literară. Colaborarea la *Viața românească* a reînceput în 1937 cu studiul despre Eugen Lovinescu și a continuat cu deținerea aproape o jumătate de an a cronicii literare. Și aici cronica e un pretext: *Un romancier uitat – Ion M. Bujoreanu*, fișele despre N. Scurtescu, Pantazi Ghica (*V.R.*, nr. 11, noiembrie 1937) ș.a., sunt foarte în spiritul momentului 1941. Cronicile scrise pe marginea cărților curente: *Mihail Celarianu – „Flori fără pace”* (*Idem*, nr. 7, iulie 1938), *Cordun* de Eusebiu Camilar (*Idem*, nr. 7, iulie 1938), „un soi de poem tribal”, aflat atunci în manuscris, și altele își relevă superioritatea. Fraza are siguranță, mersul demonstrației e logic, dar în multe cazuri aprecierile călinesciene nu au totală acoperire estetică. Explicația trebuie căutată acum numai în ritmul sufocant de lucru. Criticul citește enorm și scoate fișe; notează cu exactitate, ca pentru uzul propriu, subiectul, izolează pasaje, transcrie poezii întregi. Rapiditatea lucrului, terorizat de vastitatea întregului, nu lasă destul răgaz reflecției. Că exagerările se datoresc unei reale lipse de timp o demonstrează faptul că revizia finală a materialului a restabilit proporțiile.

Revelatoare și prilej de meditație pentru evoluția lui G. Călinescu rămâne întâlnirea dintre critic și un alt mare poet după Eminescu: Octavian Goga (*Idem*, nr. 6, iunie 1938). Complet diferit de paginile introduse în *Istorie...*, articolul e construit pe ideea „poetului pur”; la Goga „jelania este reală și melancolia eminesciană”, poetul fiind „după Eminescu cel mai mare creator de ceremonii noi, cel mai adânc născocitor de fioruri inedite și durabile”.

Al. Depărățeanu și Al. Sihleanu (R.F.R., nr. 9, septembrie 1936) se constituie în adevărate monografii; le lipsesc doar referirile la viața autorilor pentru a fi rotunde. Producția lirică, epică și dramatică este minuțios străbătută, în raport cu versiunea din *Istorie...* Modificarea s-a făcut nu în sensul schimbării opticii, ci al înlăturării din ultima redactare a pieselor fără valoare deosebită. Structură identică are studiul despre poezia lui D. Bolintineanu, apărut în ultimele două numere ale *Revistei Fundațiilor Regale* pe anul 1937 și întâiul pe 1938. Amploare se dă poemelor; ele sunt amănunțit parcurse, ideile exemplificate prin lungi citate, și lunga desfășurare a conflictului sparge impresia de lucru încheiat. De aici stăruie asupra fișelor oarecare senzație de monotonie. O dată terminate *Ion Creangă* și *Enigma Otiliei*, G. Călinescu pune pe primul loc al preocupărilor *Istoria literaturii române...* și, de la mijlocul anului 1938 până la sfârșitul lui 1940, lucrează la versiunea ei definitivă: elaborează capitole noi, preface și corijează pe cele vechi. Preludiului îi urmează faza *Jurnalului literar*.

4. *Jurnalul literar*

În dimineața zilei de 1 ianuarie 1939, la Iași, a apărut întâiul număr al *Jurnalului literar*. Subintitulată „foae săptămânală de critică și informație literară“, revista – în patru pagini de format mijlociu, tipărite și paginate cu gust – avea o sobrietate odihnitoare. Secretar de redacție a fost ales G. Ivașcu. „...spirit primitiv de noutate, cu o cunoștință adâncă a literaturii contemporane“, care, „uimește prin justetea cu care se adaptează problemelor redacționale celor mai complexe. Știe tot și poate răspunde la orice misiune intelectuală într-un mod superior și cu o vibrație sufletească extraordinară¹. Redacția și administrația *Jurnalului literar* se aflau la Iași, pe strada Cuza-Vodă, iar editarea a fost încredințată librarului și tipografului Ath. Gheorghiu, „un om tânăr [...], cu ochi lucitori ca două mari mărgele și cu un zâmbet perpetuu pe buze, un Ion Barbu adolescent... cu figură mai mult de intelectual timid, decât de comerciant“².

¹ G. Călinescu, *Doi tineri*, J.I., nr. 7, 12 februarie 1939, p. 1.

² Ath. Gheorghiu, *Idem*, nr. 21, 21 mai 1939, p. 1.

Continuând o tradiție, *Jurnalul literar* este a cincea revistă apărută în capitala vechii Moldove, după *Dacia literară*, *Convorbiri literare*, *Contemporanul* și *Viața românească*, ce captează cu repeziciune atenția publicului cititor de pe întreg cuprinsul țării. *Jurnalul literar* a durat de la 1 ianuarie 1939 până la 31 decembrie același an însumând 53 de numere. Anunțată printr-o modestă reclamă, revista a cunoscut, din primele zile ale apariției, un răsunător succes, ajungând după puțină vreme la tirajul impresionant, atunci, de 6 000 de exemplare. În scurta-i existență, *Jurnalul literar* a determinat o amplă efervescență și, peste ani, amintirea lui continuă a dăinui. Cu nostalgie, foștii colaboratori, majoritatea atunci debutanți, evocă înfrigurarea așteptării apariției unui nou număr, ori emoția publicării primelor versuri în săptămânalul „profesorului” Călinescu.

În *Cuvânt pentru început*, G. Călinescu relatează³ că *Jurnalul literar* și-ar fi datorat apariția insistențelor unui „număr de prieteni literari”, care, „găsind că este trebuitoare la noi o gazetă de informație literară, cum este *Les Nouvelles Littéraires* în Franța și *Il Morzocco* în Italia, mi-au propus să conduc această publicație, dându-mi o autoritate deplină și făgăduindu-mi să mă urmeze ca pe un căpitan de corabie”.

Dincolo de afirmația că *Jurnalul literar* ar fi rezultatul îndemnurilor unor prieteni, idee ce trebuie, firește, reținută, adevărata cauză a apariției este strâns legată de redactarea finală a *Istoriei literaturii române...* G. Călinescu avea nevoie de o publicație specială, în care să publice orice ar fi voit, fără a mai fi oprit de restricțiile unei cronici literare. Era timpul, socotea, să aducă la cunoștința publicului cercetările sale, să tatoneze eventuala lui reacție. În redactarea noii reviste, G. Călinescu punea experiența încercărilor sale eșuate, experiența codirectoratului *Vieții românești*, dar și prestigiul de romancier, critic, istoric literar și profesor la Universitatea ieșeană.

Jurnalul literar era astfel gândit încât structura lui să folosească intențiilor criticului. Pagina a doua, apărută sub titlul *Studii-Documente*, era destinată în principal istoriei literare. Sunt scotocite arhivele și scoase la iveală mărturii ale trecutului

³ *J.L.*, nr. 1, 1 ianuarie 1939, p. 1.

literar. În dosarele Facultății de filosofie și litere din Iași, G. Călinescu a descoperit documente referitoare la Titu Maiorescu și contemporanii lui, ce întregesc biografia omului (*Știri noi despre Maiorescu și contemporanii săi*, J.I., nr. 1, 2, 1–8 ianuarie 1939); nu sunt neglijate nici amintirile: Rodica Anghel prezintă câteva aduceri-aminte ale tatălui ei, Paul Anghel, despre „poetul florilor“ (*Idem*, nr. 1, 1 ianuarie 1939), M. Cruceanu semnează *Amintiri despre Ov. Densusianu și Viața nouă* (*Idem*, nr. 2, 8 ianuarie 1939) ș.a. Date ce puteau prezenta o semnificație: preferințe, deprinderi, gusturi alimentare, vorbe de spirit, anecdote, comportări în anume împrejurări, destinul unei cărți etc., etc. sunt înregistrate număr de număr la rubrica „Indiscreții și anecdote“.

Însă ponderea în volumul cercetărilor călinesciene îl ocupă secvențele din viitoarea mare sinteză. Câteva zeci de asemenea studii, ce ocupau, câteodată, două pagini de revistă, despre Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Coșbuc, Al. Macedonski, G. Topârceanu, Duiliu Zamfirescu, Cezar Petrescu, Alecsandri, Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță și multe altele au văzut lumina tiparului în *Jurnalul literar*. Lor li se adaugă „fișele literare“ ce se ocupau de scriitori mai mărunți sau numai de o parte a operei unui poet sau prozator. Caracteristică este elaborarea definitivă, cu o sobrietate și o economie a mijloacelor exemplare. Fără modificări – rar un cuvânt, o propoziție întreagă sunt înlocuite sau lăsate la o parte pe considerente stilistice – ele au pătruns în *Istorie*; a le trece în revistă e inutil. Același caracter definitiv are colaborarea, accidentală în 1939, dar continuă în 1940 la *Revista Fundațiilor Regale* și *Însemnări ieșene*.

A reduce rolul *Jurnalului literar* exclusiv la repetiția generală în vederea elaborării *Istoriei literaturii române* este greșit. *Jurnalul literar* e legat în activitatea lui G. Călinescu de mari ambiții. Revistă estetică, de ținută universitară, cu un profil special, dedicat în întregime criticii și informației literare, cum literatura noastră n-a mai avut, *Jurnalul literar* a fost în același timp și un săptămânal de atitudine general-democratică. De la începutul activității sale, G. Călinescu a urmărit stăruitor aplicarea practică a unui principiu pe care îl formulează, argumentându-l teoretic, acum: „Omul de cultură adâncă trebuie să fie și un jurnalist în

sensul bun al cuvântului, adică un educator de minți“; scriitorul care nu explică celor mulți punctul lui de vedere nu are cititori și, fără cititori, „piere sensul însuși al literaturii care e comunicare“⁴. În același timp, G. Călinescu a nutrit credința că poate da, prin intermediul *Jurnalului literar*, o nouă orientare culturii române⁵: „Cineva m-a întrebat dacă era nevoie neapărată de o nouă revistă, de vreme ce noi putem să publicăm articolele noastre în oricare din cele existente. Era nevoie. A intrat în capul unei categorii de indivizi că directorul unei foi trebuie să fie nescritor, iar criticul, literatul, niște simpli colaboratori. *Revista de direcție literară trebuie să fie condusă efectiv de acela în stare să dea orientări literare*“ (subl. mea). Și în adâncul sufletului său, G. Călinescu a fost, desigur, încredințat că e chemat să joace, peste ani, rolul lui Titu Maiorescu; fervoarea revuistică ce bântuia la sfârșitul acelui deceniu în rândurile tineretului i-a întărit convingerea.

Pe întreg cuprinsul țării au apărut zeci de reviste, grupate, multe, pe principiul generației. Ele nu primeau în paginile lor decât debutanți, ostracizau critica și criticii, nu recenzau cărțile scriitorilor maturi, elogiind diverși necunoscuți sau numai începători. De bună seamă, epidemia revuistică în afara egoismului de generație „monstruos“, zicea G. Călinescu, evidenția și un anume interes al tineretului pentru literatură. Singur entuziasmul și intențiile laudabile nu pot promova o mare literatură, ce presupune nu numai spirit critic, ci și o înaltă intelectualitate, iar numeroși tineri publiciști, din felurite motive, nu aveau instrucție completă. În fața dilentantismului ce invadase creația artistică, întocmai ca în vremea lui Kogălniceanu și Maiorescu, se simțea tot mai mult nevoia ca publicistica „chiar și cea mai modestă să revină în mâinile clericilor“⁶, a oamenilor aplecați asupra infoliilor“. Se impunea ca discutarea problemelor literare să iasă din cercul îngust al specialiștilor: „Fără un public cu plăcerea problemelor, nu poate înflori nici specialitatea. Toți exponenții creației multiple trebuie să stea de vorbă și toți împreună se cade să vorbească publicului“. Era nevoie deci de o publicație ce, acumulând anumite principii

⁴ *Trădarea clericilor*, J.I., nr. 23, 4 iunie 1939, p. 1.

⁵ *Avem un program*, J.I., nr. 13, 26 martie 1939, p. 1.

⁶ Substantivul e întrebuințat aici cu înțelesul de intelectual.

directoare, corespunzătoare concepțiilor lui G. Călinescu despre rosturile revistei literare, să constituie punctul nodal spre un salt calitativ în acțiunea de curățire a literaturii de pseudo-valori. Din aceste necesități a izvorât programul *Jurnalului literar*.

Contrar insinuărilor, *Jurnalul literar* și-a afirmat de la început o clară poziție în problemele literaturii, formulându-și fără echivoc programul. În amintitul *Cuvânt pentru început*, G. Călinescu, enumera succint, după câteva considerațiuni generale, obiectivele ce urmau a sta în atenția redacției.

Jurnalul literar se angaja să fie „o revistă de critică generală” și informație literară, nu „un magazin de literatură îndoielnică”. Prin particularizarea unui asemenea deziderat, revista urmărea implicit realizarea unui triptic de obiective: avea să emită judecăți critice despre scriitorii reprezentativi ai epocii, să îndrume judicios dezvoltarea literaturii contemporane, să ridice nivelul general al gustului publicului cititor. Apoi, noul periodic își propunea să reexamineze critic literatura trecutului, să discearnă valorile autentice, obiectiv ce, de altfel, avea și o accepție anume, simbolizând perpetua continuitate a interesului pentru opera precursorilor. Al treilea obiectiv era consacrat problemelor literaturii universale, având drept scop informarea sistematică a cititorilor despre marii scriitori străini, prezentarea critică a operei acestora. Aceste țeluri convergeau, după un program stabilit, spre formarea unei generații critice, cunoscătoare a literaturii naționale, cu informație solidă și variată în literatura străină.

Spre a oferi o imagine sintetică a literaturii contemporane, *Jurnalul literar* își propunea să recenzeze „toate operele ce i se vor trimite, ale tuturor scriitorilor, fără nici o deosebire de opinii, fără nici un fel de rezerve teoretice”, năzuind să devină „o icoană integrală” a literaturii române. De asemenea, revista anunța găzduirea în paginile ei a „oricui”, fără excepție, indiferent de opiniile eventualului colaborator despre directorul revistei sau membrii redacției, aserțiune asupra căreia directorul revistei va insista de numeroase ori și o va pune fără ezitare, ori de câte ori împrejurările o cer, în practică. Tuturor colaboratorilor li se impunea anticipat o singură condiție: materialele să fie informative și critice, conținutul lor de idei să fie subordonat profilului general

al revistei, subînțelegându-se probitatea științifică. În sfârșit, *Jurnalul literar* își afirma intenția de a înființa rubrica *Primii pași*⁷, unde urmau să se publice extrase din producțiile începătorilor, iar prin rubrici „mai distractive“ se adresa maselor largi de cititori, dându-le „din câmpul artelor acele aspecte care înfrumusețează viața de toate zilele“.

Pentru a pune în practică amintitele obiective, *Jurnalul literar* și-a constituit și o structură adecvată, creându-și rubrici fixe. Pagina a doua era rezervată în întregime „Documentelor“ și „Istoriei literare“, a treia apărea sub titlul „Cronici, recenzii, reviste“, iar ultima, sub titulatura generală „Carnet săptămânal“, grupa o serie de rubrici tot permanente, axate pe o diversitate de probleme. Aici apărea cu regularitate „Cronica mizantropului“; lângă „Biografia“, unde se publicau biografiile scriitorilor și ale oamenilor de artă celebri, figurau „Indiscreții și anecdote“, „Primii pași“, „Poșta redacției“⁸ și altele. Un anumit profil era rezervat și primei pagini, unde se publicau de obicei două studii axate pe o problemă teoretică, de interes mai general, sau era analizată opera unui scriitor, urmărindu-i-se nota specifică, individuală; mai apăreau foiletoane, ori extrase din opera unor gânditori străini, o poezie reprezentativă a unui scriitor român, iar o jumătate de coloană semnată, de regulă, cu inițialele revistei sau ale directorului, rar alt nume, era rezervată diferitelor chestiuni redacționale. Directorul atrăgea în mod expres atenția că era refuzată orice tendință monopolizatoare; „toate rubricile“ erau „deschise oricărui tânăr în scopul de a crea o generație cu spirit

⁷ Titlul nu era inedit. O rubrică cu denumire asemănătoare a existat și în *Adevărul literar și artistic* un timp. Ce aducea nou *Jurnalul literar* era faptul că *Primii pași* se subordonau profilului general: după un program anume și un prealabil examen sever se publicau, în întregime sau extrase din manuscrisele începătorilor.

⁸ În *Adevărul literar și artistic* a apărut, cu intermitențe, o „Poșta a redacției“, unde, ironic, se răspundea corespondenților, reproducându-li-se fragmente din misivele naive cu care își însoțeau încercările poetice. Respingând procedeul, G. Călinescu înțelegea să continue tradițiile marilor reviste literare de la sfârșitul veacului trecut. „Poșta redacției“ din *Jurnalul literar* era o rubrică de factură nouă; ea a constituit pe toată durata apariției *Jurnalului literar* un adevărat colocviu între director și cititori, aceștia primind răspunsuri lapidare, îndrumări atente și competente.

critic". O excepție se făcea cu „Cronica mizantropului”. „Interese de ordin redacțional, explica el unui corespondent, cer ca acea cronică să fie scrisă de unul singur. Dar puteți trimite articolul mizantropului. Îi găsim un loc”⁹.

În structura primelor șapte numere se observă oarecare șovăială; au fost introduse rubrici la modă în săptămânalele vremii, despre cinematograf, teatru etc., nesemnate, dar redactate, total sau parțial, de G. Călinescu.

Pentru a se impune conștiințelor, *Jurnalul literar* a deschis cu numărul al doilea o dublă anchetă, având drept scop analiza „cauzelor ororii de cultură” și „cunoașterea publicului”, a preferințelor lui literare, anchete ce făceau parte integrantă din program¹⁰. Utilitatea lor era și demonstrată: „Ca o revistă literară să aibă înrâurire, trebuie să fie cititori”, spunea G. Călinescu, subliniind totodată necesitatea cunoașterii gusturilor și preferințelor publicului, „pe care urmează a-l modifica în bine revista”. Ce aduceau nou anchetele inițiate de *Jurnalul literar* era dorința sinceră de a fi de folos cititorilor, pasiunea de a căuta cauzele ororii de lectură, efortul de a găsi și propune remedii pentru înlăturarea indiferentismului literar. Concomitent cu publicarea răspunsurilor primite de la cititori, uneori adnotate de director, redacția tipărește articole comandate, semnate de publiciști cunoscuți, unde problema este dezbătută teoretic sub felurite laturi.

Ancheta privitoare la cauzele ororii de cultură se deschide cu articolul: *De ce nu se citește?*, semnat de G. Călinescu. După constatarea generală că „azi la 10 000 de locuitori n-avem decât un cititor”, autorul enumeră cauzele probabile ce îndepărtau pe cititor de literatură.

Una din ele ar fi fost „familia română”, care-și creștea copiii într-un spirit „ostil culturii”. Părinții, ei înșiși necititori, neavând „nici o stimă” față de cariera intelectuală, „văd în lectură o cheltuială și o oboseală în plus pentru progeniturile lor” și doresc

⁹ „Poșta redacției”, *J.L.*, nr. 15, 9 aprilie 1939, p. 4.

¹⁰ Anchete pe temă identică mai cunoscuse presa literară românească. În luna iunie 1934, *Adevărul literar și artistic* a publicat o anchetă printre studenți și studențe, invitându-i să mediteze la următoarele întrebări: „1) Ce citiți în afară de cursuri? 2) Ce poet român preferați? 3) Ce poezie știți pe de rost? 4) Ce roman v-a plăcut mai mult?”. Ancheta avea caracter pur informativ.

fierbinte să-și vadă odraslele „miniștri, deputați, oameni cu avere, cu situație“ (subl. aut.). Și școala își avea partea sa de vină: profesorii „nu toți, dar foarte mulți nu citesc, sub diferite pretexte, nimic“¹¹, nici cărți, nici reviste literare, unii extinzând prohibiția și asupra elevilor. Pe de altă parte, manualele școlare, arbitrar întocmite, deseori de persoane incompetente în materie, dădeau informații eronate asupra literaturii, adoptând „un ton polemic față de scrisul contemporan“. La perpetuarea nepăsării cititorului față de carte, o contribuție aducea și peisajul literar al epocii: „Scriitorii se boicotează unii pe alții prin reviste, bârfindu-se fără rațiuni critice“, în timp ce, sub felurite pretexte, „persoane și publicații“ cu „autoritate asupra publicului ridiculizează sistematic pe toți scriitorii contemporani“. Un asemenea rol, adăuga el cu alt prilej¹², juca cunoscuta „gazetă românească“ *Universul*, care „este cel mai mare dușman al literaturii contemporane. Făcea un individ din Ciulnița o vioară din chibrituri sau harta României din boabe de grâu ori mărci poștale? Era numaidecât fotografiat cu isprăvile sale și laudat pentru fapta sa românească. Dar cărțile române de gândire și de literatură, onorabile în orice caz, au fost totdeauna ignorate“.

Critica, continua G. Călinescu, este și ea culpabilă deoarece derutează pe cititor: „Atunci când un critic declară că o carte e slabă, ceilalți o găsesc genială“ din spirit de contradicție. Altă carență a criticii o constituie lipsa de autoritate; înainte, „criticii erau profesori universitari (Maiorescu, Ibrăileanu, Dragomirescu) și înrăureau de-a dreptul asupra viitorilor profesori“, azi, „deși merituosi“, fiind simpli publiciști sau profesori secundari, ei nu

¹¹ Deși pare exagerată, afirmația nu e gratuită. Generalizarea lui G. Călinescu, el însuși profesor secundar multă vreme, se întemeia pe o îndelungată observație a corpului didactic din liceele teoretice. Sugestivă e cronică literară la volumul lui Anton Holban, *Parada dascălilor* (A.L.A., nr. 589, 20 martie 1932, p. 7). După ce constată că „atmosfera corpului didactic este în multe cazuri aceea pe care o zugrăvește d. Holban“ și că „nu este un rând de carte, care să nu aibă, vai, cea mai desăvârșită aprobare din propria mea experiență“, G. Călinescu ajunge la concluzia deloc optimistă: „...profesorul român nu citește cărți și nu este un intelectual subțire [...]. Câți profesori de literatură citesc cărți și reviste și sunt la curent cu scrisul contemporan? Eu, personal, n-am găsit pământ acum un profesor aducând în buzunar, alături de o gazetă politică, o foaie săptămânală literară sau culturală, iar când l-am văzut, profesorul se întâmpla să fie el însuși... scriitor“.

¹² *Literatura așteaptă*, J.I., nr. 4, 22 ianuarie 1939, p. 1-2.

au suficientă „suprafață literară“. În sfârșit, editorii au dat ultima lovitură cărții. Urmărind profit imediat și sporit, ei au obișnuit publicul cu o lectură facilă, socotind drept „carte proastă aceea care nu e veselă și lesne de citit“, iar pe de altă parte, fiind informați „în mod insidios că *se cer* (subl. aut.) cărți de tineri, au început o goană după autori noi“, rezultatul fiind „o ploaie de volume fără nici o valoare“.

Punerea în acest fel a problemei a avut un larg ecou. În numerele următoare ale revistei, colaboratorii și cititorii se străduiesc să elucideze și alte cauze ale „oroarei de cultură“. În *Criza cititului*¹³, Al. Claudian era de părere că nu se citește „din cauza disproporției evidente dintre prețul cărții și veniturile salariaților“, dar și datorită inexistenței unor biblioteci publice, nu biblioteci centrale, „una singură într-un oraș mare, depărtată de cartierele funcționarilor și muncitorilor“, ci biblioteci așezate „cât mai aproape de casa micului funcționar sau a lucrătorului dornic să se cultive“, observații adevărate, desigur. Sanda Popescu¹⁴ analiza motivele dezinteresului femeii față de literatură. În anumite categorii sociale, „asprimea vieții economice“ impune femeii să lucreze alături de bărbat, neputând lua parte la viața spirituală; în schimb, femeia din lumea burgheză afișează „o adevărată repulsie pentru manifestările spiritului“, risipindu-și timpul cu superficialitate. La discuție au participat și cititori de cele mai variate profesii. Răspunsurile, când nu sunt total mărginite, de o indigență spirituală dezolantă, rămân în orice caz neinteresante. Revelatoare pentru o anumită stare de lucruri, ele n-aveau cum produce entuziasm lui G. Călinescu. Edificatoare e în acest sens concluzia la care ajunge o „d-ră din Banat“: „...nu se citește fiindcă nu sunt cărți bune“, ea prilejuind directorului un sarcastic comentariu: „...așa cugetă mulți dușmani ai cărții și este vădit că un individ cu astfel de teorii nu va citi toată viața nimic, pretextând că nu sunt cărți bune“.

Firește, acestea erau tactici care într-o anume măsură determinau lipsa de interes pentru literatură a unei largi pătri a populației; însă nu constituiau cauzele principale. Chiar G. Călinescu

¹³ *J.I.*, nr. 4, 22 ianuarie 1939, p. 2.

¹⁴ *Femeile și criza cititului*, *Idem*, nr. 6, 5 februarie 1939, p. 1.

avea sentimentul că deși discuția scosese la iveală o serie de cauze, factorul esențial nu fusese descoperit, problema preocupându-l mult timp după ce ancheta se terminase și ecourile ei se stinseseră. Revenind asupra problemei într-o *Cronică a mizantropului*¹⁵, recunoaște falsitatea premiselor ce au stat la baza anchetei și a concluziilor ulterioare: „Că nu se citește nimic este un fapt indiscutabil... Am arătat felurite cauze, dar una e fundamentală, interesând cultura în general [...]. Optzeci la sută din români sunt țărani, care țărani se subalimentează, depunând eforturi mari pentru agonisirea câtorva saci de porumb. Nu se poate pretinde unor oameni zdrobiți de oboseală să mai petreacă. Într-adevăr, țăranul nu citește nimic, nici măcar biblia, nu se duce la cinematograf, nu are nici o satisfacție gratuită afară de somn“. Mijloacele propuse pentru remedierea situației erau copilărești: „Dacă ruralii ar fi mai cuprinși, având gospodărie complicată și slugi care să-i scutească de muncile prea brute“, atunci ar găsi timp pentru lectură; la orașe, soluția ar fi fost puținătatea alimentelor: burghezul n-ar mai mânca până la sațietate și ar căuta satisfacții cerebrale. În realitate, necesară ar fi fost o radicală acțiune de stărpire a neștiinței de carte, reformă irealizabilă din motive pe care spiritul investigativ al lui G. Călinescu le întrezărise atunci. Este nevoie, spunea el, „ca tot omul să cumpere o jumătate de pâine și un jurnal; pâinea ca să-i potolească foamea, jurnalul ca să afle ce spun ideologii în privința puținții de a-și procura și cealaltă jumătate de pâine“.

O dată cu ancheta asupra „oroarei de cultură“, *Jurnalul literar* a deschis o altă privitoare la „cușoara publicului pe care urmează să-l modifice în bine revista“. În același număr al revistei unde a început dezbaterea problemelor puse de prima anchetă, cititorii erau rugați să răspundă: 1) Ce autori români și ce cărți preferă și pentru care motiv? 2) De ce nu le place cutare sau cutare autor român, prețuit totuși de critică? 3) Ce așteaptă ei de la o operă literară și de la o revistă? Toate răspunsurile urmau a fi publicate, chiar dacă erau contrare vederilor redacției. Ancheta a trezit în rândurile cititorilor „o agitație neașteptată“. S-au primit aproximativ cincizeci de răspunsuri; o parte au fost publicate la rubrica „Documente“, celelalte fiind analizate global în epilogul consacrat anchetei. Rezultatul a fost sceptic.

¹⁵ De ce nu se citește, *J.L.*, nr. 33, 13 august 1939, p. 4.

După tatonarea preferințelor publicului, conștient de greutatea sarcinii asumate, G. Călinescu trece la fapte. Începând cu numărul opt, *Jurnalul literar* renunță la rubricile de teatru, cinematograf și celelalte, întreg profilul revistei rămânând subordonat criticii și informației literare. Programul și structura revistei, anchetele inițiate, impuse de chiar răspunsurile publicului au provocat o agitație puțin obișnuită. Publicațiile timpului și mai cu seamă cititorii în scrisorile trimise redacției reproșau direcției lipsa unui program clar, propuneau diferite compromisuri și îndeosebi modificarea profilului. Cele mai multe proteste au fost formulate de puritanismul unor „buni români“, indignați de răspunsurile date în cadrul anchetelor. De ce, de exemplu, redacția permite să fie jignit Brătescu-Voinești, de ce admite ca un elev să afirme că nu-i place Caragiale? Un oarecare cerea modificarea titlului revistei, sub motiv că nu ar fi potrivit pentru o publicație săptămânală; alții recomandau directorului să renunțe la informația literară și să se ocupe exclusiv de literatura contemporană, un cititor, puținel naiv, se întrista de... urâtenia vignetelor și xilografiilor etc., etc.

În ciuda reacției produse în anumite medii, programul *Jurnalului literar* cristaliza un principiu director în problemele literaturii, ce nu fusese străin înaintașilor. În articolul-program al *Daciei literare*, întâia revistă critică a literaturii noastre, „redactorul răspunzător“ arăta necesitatea unei foi ce „s-ar îndeletnici cu producțiile românești din orice parte a Daciei, numai să fie bune“. Obligându-se să respecte ideile colaboratorilor, M. Kogălniceanu își propunea ca toate cărțile să fie analizate în raport cu valoarea lor estetică: „Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrajmași ai arbitrariului, nu vom fi arbitri în judecățile noastre literare“. Revista se angaja să nu se lase angrenată în polemici sterile: „Iubitori ai păcii, nu vom primi nici în foaia noastră discuții ce ar putea să se schimbe în vrajbe“.

În formularea necesității înlăturării creațiilor literare ale unui tineret lipsit de o cultură sistematică, ce se credea îndreptățit la încurajarea imediată numai pentru că „eram tineri“, G. Călinescu, de asemenea, nu se singulariza. Fenomenul fusese observat și de Titu Maiorescu: „O sumă de tineri, zicea el, se molipsesc de epidemia literară, își părăsesc studiile regulate și se încântă cu

laudele ieftine ale publicității de o zi și le este așa de însemnat numărul, încât astăzi își fac unii altora eho destul de tare pentru a se înșela întreolaltă asupra meritului producerilor lor¹⁶. Împotriva diletantismului, G. Călinescu a luptat cu cerbicie: „Analfabeții nu pot învăța pe alții alfabetul. Istoria literaturilor a dovedit că nu poți fi Dante, fiind păstor de capre¹⁷; nu era exclusă posibilitatea ivirii unui geniu, dar și „el trebuie să-și însușească cultura trebuitoare¹⁸. Un corespondent intrat în panică era pus la punct cu multă corectitudine: „Descurajare? atunci la cine să mai alerg? La nimeni, deocamdată. Cine vă dă siguranța că aveți vocația artei? Citiți, cultivați-vă!¹⁹.

Și structura revistei a atârnat spiritele. Ca o revistă să-și propună și să respecte cu strășnicie, pe tot parcursul apariției, o structură fixă și să-și tipărească materialele după un plan de perspectivă, aceasta, da, era un fenomen nou în jurnalistică. Dar afirmarea unei structuri ca atare nu era străină presei noastre literare. *Dacia literară* își afișa programatic o structură anumită.

Din atragerea tineretului spre o colaborare la un înalt nivel, *Jurnalul literar* și-a făcut o linie de conduită. Nimeni nu era primit să publice în revistă numai literatură, ci i se cerea contribuție eseistică și critică: „Principiul nostru, anunța G. Călinescu pe un colaborator, este: poetul să dovedească prin eseuri lărgimea conștiinței sale estetice. Simple poezii face toată lumea“ (*Poșta redacției*, J.I., nr. 22, p. 4). Altă dată: „Numai poeziile nu ne conving că avem de-a face cu un viitor scriitor, și dacă n-avem de-a face cu un scriitor, revista se umple de nume care nu vor fructifica“ (*Poșta redacției*, J.I., nr. 47, p. 4). Evoluția fiecărui tânăr era urmărită atent. Când cineva se sustrăgea programului, revista înceta să-l publice: „Numai poezii mereu, fără contribuție istorico-literară și eseistică nu publicăm“ (*Ibid.*, J.I., nr. 45, p. 4). Altul, care urmărea afirmarea imediată, încercând să publice și aiurea, era sever admonestat: „Revista noastră ține mai ales să orienteze pe cititori, să le dea simțul valorilor, adică spiritul critic. Apelând,

16 Titu Maiorescu, *Critice*, I, Socec, 1925, p. 186.

17 *Un an*, J.I., nr. 53, 31 decembrie 1939, p. 2.

18 *Poșta redacției*, J.I., nr. 36, 3 septembrie 1939, p. 4.

19 *Idem*, J.I., nr. 12, 19 martie 1939, p. 4.

cum ați făcut, la altă revistă, fără interes pentru literatură, și acceptând a primi acolo la P.R. mesagiile unui necunoscut, dovedești a nu fi folosit nimic din contactul cu noi" (*Ibid.*, J.I., nr. 33, p. 4). Concluziv, acest principiu a fost formulat astfel: „Publicăm o poezie dacă e promițătoare. Când însă personalitatea întârzie să apară (și de obicei ea apare târziu), sfătuim pe debutant să se exercite întâi la munca intelectuală. Dacă el refuză, refuzăm și noi pe inadaptabil" (*J.I.*, nr.53, p. 2).

Prin volumul colaborărilor, prin siguranța examenului critic se distanțează de ceilalți tineri, întâlniți frecvent în paginile *Jurnalului literar*, G. Ivașcu. Proiectând autorul pe pânza istoriei, criticul caută nota lui particulară: „Poezia d-rei Otilia Cazimir²⁰ n-are, de pildă, vibrația de grele semnificații a predecesoarei d-sale la *Viața românească*, astăzi uitata Alice Călugăru; are însă gingășia exprimării stărilor de suflet delicate, specific feminine“. Uneori cronica se transformă într-un mic studiu de istorie literară, și exemplificativă este în acest sens structura cronicii la poeziile lui Șt. O. Iosif, ediție întocmită de Șerban Cioculescu²¹. După prezentarea volumului, G. Ivașcu trece în revistă părerile criticii despre poet, inclusiv ale îngrijitorului ediției, și își expune punctul personal de vedere: „Fără o personalitate definită, Iosif se zbate, de cele mai multe ori zadarnic, între năzuința de a se elibera de apăsarea, copleșitoare pentru el, a lui Coșbuc sau, ceea ce e mai semnificativ, a lui Vlahuță și între aceea de a-și găsi un drum și o formă mai personală“.

Judecarea cărții din unghi estetic îl preocupă și pe Al. Piru, pentru critic, cultura lacunară a autorului constituind indiciul lipsei de valoare a operei, alături de compararea cu un mare scriitor: „Evoluția lirismului d-lui Lesnea – scrie, de pildă, despre *Argint* (*J.I.*, nr. 12, 19 martie 1939, p. 3) – este în raport nu atât cu temperamentul critic, cât mai ales cu cultura. Sentimentul morții [...] se transformă sub înrăurirea lui Blaga într-un sentiment de participare la nimicirea lentă a fenomenelor, care nu mai este simțită cu teamă, ci cu adeziune și necesitate. Bineînțeles că d. G. Lesnea n-are nimic din fiorul cosmic al poetului filosof și,

²⁰ Otilia Cazimir – «Poezii», *J.I.*, nr. 19, 7 mai 1939, p. 3.

²¹ Șt. O. Iosif – «Poezii», *Idem*, nr. 14, 9 aprilie 1939, p. 3.

însușindu-și motivele, le reproduce rudimentar, bagatelizându-le într-o compoziție naivă. Tradițional prin toate modurile sale literare și invariabil ca expresie, d. G. Lesnea nu înfățișează în *Argint* decât o meticuloasă industrie care reprezintă, în cel mai bun caz, o devoțiune față de poezie“.

Un frumos portret intelectual le-a făcut G. Călinescu, la câteva săptămâni după apariția revistei. „Cu o adevărată satisfacție atrag atenția cititorului asupra d-lor G. Ivașcu și Alex. Piru. Ar fi prematur să-i prezint ca valori certe ale scrisului. Sunt încă prea tineri. Dar în câmpul superior al jurnalisticiei literare, deocamdată, sunt remarcabili.“ Și continua: „Poate că d. G. Ivașcu va face critică literară ori erudiție. Dacă nu le va face pe acestea, va fi un jurnalist în sensul superior, creator, al cuvântului, un animator de idei, un fel de Giuseppe Prezzolini al nostru. D. Al. Piru este încă foarte tânăr. Și indiferent, ca și d. Ivașcu de ce va face mai târziu, acțiunea lui de acum este remarcabilă pentru un tânăr. D. Piru citește mereu, are un stil care caută subtilitate, nu e plin de acele prejudecăți pe care tinerii le moștenesc așa de repede de la bătrâni, are gravitate și justete“.

Mulți alți tineri au dat în paginile *Jurnalului literar* critică și informație literară. Cărți românești și străine au recenzat printre alții: Magda Isanos, Adrian Marino, Eusebiu Camilar, Mircea Pavelescu, Viorel Alecu, Mircea Mancaș, Sanda Popescu, C. D. Loghin. Tinerii au fost chemați să redacteze rubricile „Biografia“ și au apărut aici medalioane despre scriitori și artiști: Lautréamont, Gauguin, Cézanne, Strawinsky, Rilke, Erasmus, Swift, Verhaeren, Whitman, Horațiu, Novalis, Pușkin etc., etc.; li s-au solicitat articole cu caracter teoretic și eseuri. Dăm câteva titluri: Edgar Papu – *Sfânta Tereza de Avila* (J.l., nr. 7); Mihail Chirnoagă – *Jurnalul lui Stendhal* (Idem, nr. 30); C. D. Loghin – *Octavian Goga, dramaturg* (Idem, nr. 27); Al. Dumitru Păușești – *Apollinaire în război* (Ibid.); Mircea Mancaș – *Artă și reverie* (J.l., nr. 9) etc., etc. Articole informative a prezentat și Sașa Pană: *Gérard de Nerval* (J.l., nr. 11), *Charles Cross* (J.l., nr. 23). Rezultatul imediat a fost o informare sistematică asupra literaturii străine. S-a publicat și literatură, poezie mai cu seamă. Întâlnim printre poeți pe Magda Isanos, Mircea Pavelescu, Radu Beligan,

Nistor Ignat, Ion Sofia Manolescu și mulți alții, rămași în paginile revistei. A face aprecieri asupra producției critice a acestor tineri e excesiv. G. Călinescu a întreprins o triere periodică, reținând numele ce i se păreau promițătoare. La șase luni de la apariție, adăuga celor doi tineri, elogiați inițial, alți trei: pe Mihail Chirnoagă, C. D. Loghin și pe Viorel Alecu: „...toți au studii universitare, într-o publicistică prea plină de autodidacți, o dispoziție egală de a percepe adevărul, oroarea de solidaritate de «generație» și o direcție“.

Important este spiritul general sub care era așezată toată această îndrumare a tineretului. G. Călinescu avea convingerea că poate juca, în noile împrejurări istorice, rolul lui Maiorescu. Nu întâmplător cenaclul literar organizat la Iași îl intitulează „Noua Junime“. În tot ce face este vizibil efortul de a-l imita pe fostul conducător al Junimii, la care se referă nu o dată. Caracteristic este răspunsul dat cuiva la poșta redacției, unde explică rosturile rubricii *Primii pași*²²: „Mulți sunt mirați că după ce au fost publicați în alte reviste noi îi refuzăm sau îi punem la «Primii pași». Însă noi, în dorința de a reînvia spiritul critic, nu ținem deloc seama de vechimea publicistică a tânărului. Când ce se poate reține e prea scurt, punem fragmentul la «Primii pași», coloană pe care o socotim de egală importanță cu oricare alta. Înțelegem prin ea *primii pași* la noi, adică într-o sferă mai apropiată de a artei“.

Încredințat era G. Călinescu că e chemat să creeze o generație nouă de critici: „Un tânăr care voiește să publice la această revistă, avertiza²³ el, trebuie să creadă în valabilitatea programului nostru și până la un punct în valoarea judecății aceluia care conduce revista. Se înțelege, noi putem să nu fim perfecți și să greșim, dar e admis că cel puțin avem față de alții mai tineri o experiență, de care cei tineri se pot ajuta, chiar dacă mâine ei o vor depăși. Acesta este mecanismul oricărei culturi. *Nu se poate crea o generație decât prin intermediul unei persoane* (subl. aut.). Orice mare pictor a frecat vopsele în atelierul unui maestru, deși acest maestru s-a dovedit uneori inferior elevului“, și o direcție nouă în literatură, menită a pregăti terenul pentru o nouă epocă

²² *Redacționale, J.I.*, nr. 12, 19 martie 1939, p. 1.

²³ *Instrucțiuni pentru colaboratori, J.I.*, nr. 49, 3 decembrie 1939, p. 3.

clasică²⁴: „Jurnalul nostru este un câmp de exprimare pentru tineri. Noi îi primim cordial, îi consiliem cu amabilitate: le tăiem avânturile premature, îi îndemnăm să se cultive și să revele prin colaborarea cu articole de informație și doctrină literară sporirea conștiinței artistice. Apoi așteptăm rezultatele. Vinovați am fi când ne-am extazia noi înșine și am declara geniale produsele noastre. Noi însă această eroare n-o facem. Poate fi rea literatura, dar revista e bună. Roadele acestei politici se vor vedea mai târziu. *Convorbirile literare* au apărut ani de zile numai cu intenții bune și cu literatură mediocră. Dar apoi au sosit Eminescu, Slavici, Creangă, Caragiale. A pregăti terenul, criticește, este și aceasta o acțiune utilă“.

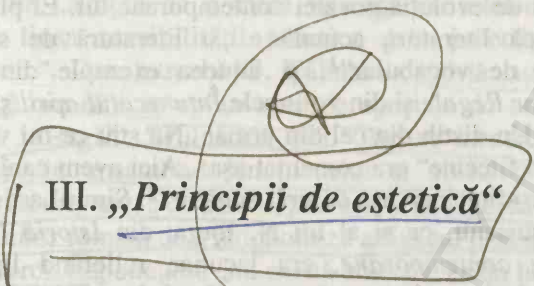
Stabilind profilul ideologic al revistei, din primul număr G. Călinescu afirma că *Jurnalul literar* nu înțelege să facă nici un fel de politică: „Era și momentul, spunea el în *Cuvânt de început*, de a învăța pe tineri să se înflăcăreze de idei generale și de creația artistică și de a pune mai presus viața spirituală decât viața politică“. Ulterior, în notele marginale, în precizările privitoare la program, în răspunsurile date colaboratorilor, revine insistent: „Lăsați până și cuvântul politică!“ (*J.l.*, nr. 10, p. 4); „Tot ce e [...] cu aluzii politice nu ne interesează“ (*J.l.*, nr. 22, p. 4). A face public asemenea afirmații în perioada dictaturii regale era un gest de frumusețe civică, deși îndemnul nu venea dintr-o conștiință politică, ci din structura clasicistă a criticului; clasicului nu-i place agitația politică. El preferă epocile de stabilitate, prielnice dezvoltării spirituale.

Ținuta revistei, orientarea ei, refuzul de a admite imixtiunea politicii în literatură au provocat zarvă în presa timpului, ea intensificându-se brusc din septembrie 1939, când întreaga Europă se afla în război; acuzațiile aduse directorului *Jurnalului literar* erau: trădarea românismului și lipsa de patriotism. Este într-adevăr semn de nepăsare și ușurătate ca într-o perioadă în care războiul devine o realitate obiectivă cineva să se ocupe de literatură? „M-am gândit bine, răspunde G. Călinescu, și am ajuns la încheierea fermă că, dimpotrivă, munca literară trebuie să continue cu mai multă energie ca oricând“. E posibil să vină pentru un popor „ziua în care apărarea politică să fie nevoită, covârșită, să aștepte vremuri mai

²⁴ *Orientări, J. l.*, nr. 20, 14 mai 1939, p. 1.

prielnice luptei. Atunci arta națională e aceea care duce războiul. A putea face dovada că avem o limbă evoluată, o literatură înaltă, care aduce nuanța sa în lume e mijlocul de a exista. [...] Iată de ce hotărârea noastră este ca această revistă să-și urmeze activitatea, constând în orientarea sistematică a muncii care stabilește valori până la ultima limită posibilă“.

Cu numărul 53 al revistei, apărut la 31 decembrie 1939, *Jurnalul literar* și-a încetat apariția. Din București, directorul săptămânalului nu a mai trimis lui George Ivașcu, la Iași, nici un material. Absorbit de redactarea *Istoriei literaturii române...*, G. Călinescu a înlăturat tot ceea ce îi stânjenea munca și din ianuarie 1940, până în mai 1941, va lucra exclusiv, într-o singurătate absolută, la marea sinteză a literaturii române.



III. „Principii de estetică”

1. Incursiuni în spațiul poeziei moderne

Principiile de estetică, scrise, cum va recunoaște după aceea, cu gândul de a pregăti teoretic Istoria literaturii române..., adunau nouă prelegeri ținute în primăvara anului 1938, la Facultatea de Filosofie și Litere din Iași, publicate inițial, în aceeași perioadă, în *Adevărul literar și artistic*.

Impropriu denumite astfel – „noi am intitulat la început cartea mult mai modest, *Curs de poezie*” – *Principiile de estetică* reprezintă o incursiune însoțită de exemple și demonstrații practice în universul poeziei deceniului al IV-lea. Citite astăzi, observi neistovita actualitate a temei, siguranța cu care G. Călinescu caută dincolo de efemer permanențele clasicismului. În interpretarea și înțelegerea fenomenului poetic contemporan, G. Călinescu își depășește într-o anume măsură contemporanii. Întâile patru prelegeri alcătuiesc un studiu de ansamblu, întreprins cu mijloace științifice, al mișcării de avangardă, și, printre cei dintâi, G. Călinescu subliniază urmările și influența avangardei asupra literaturii în general și a poeziei în special.

Coincidența face ca, la Universitatea București, Ovid Densusianu să țină între 5 noiembrie 1937 și 2 mai 1938 prelegerile despre *Evoluția estetică a limbii române. Epoca contemporană*, în a căror primă parte se ocupa de poezia modernă și de revistele de avangardă: *75 H.P.*, *Integral*, *Punct*,

Contemporanul. Eruditul profesor, care adusese atâta înțelegere în interpretarea simbolismului, dovedea totală incomprehenșiune față de evoluția poeziei contemporane lui. El pleca de la premisa că literatura actuală e „o literatură de sanatoriu, babilonie de vocabular”¹, și aducea exemple din *Revista Fundațiilor Regale* și din volumele *Întunecatul april* și *Cuvinte potrivite*. Un distih din cel din urmă: „Nu știu ce-mi vine: / Aș mânca din fitecine” era comentat așa: „Aici avem canibalism și apoi acest «fitecine» așa de urât sunător”². Simțul artistic al lui Ov. Densusianu, ca și al lui N. Iorga, din *Istoria literaturii românești contemporane*, era lacunar, reliefând lipsa unei ierarhii valorice corespunzătoare; alături de cei doi poeți, erau tratați asemănător V. Carianopol, I. Pogan, Mihail Moșandrei ș.a. Ov. Densusianu era încredințat că una din cauzele felului „cum se scrie astăzi în versuri se datorește pamfletului”³ și comenta poezii, programe, doar pentru a găsi pretexte de desconsiderare.

„Noi nu glorificăm și nici nu osândim vreo școală literară, avertiza G. Călinescu, ci numai încercăm a scoate din ele o experiență”; și fraza este definitorie pentru modul în care înțelegea criticul estetica. G. Călinescu nu este preocupat de sistematizarea unor norme și fenomene artistice, nu le studiază în vederea unei virtuale clasificări. Din studiul poeziei, din observarea atitudinilor lirice fundamentale, el scoate precepte estetice pe care le supune meditației.

Întâia prelegere e construită pe două coordonate, puse fără rezerve și oarecum brutal. Una privește obiectul în ansamblu: „Estetica devine știința ciudată care nu-și cunoaște obiectul”. Așa pusă, afirmația stârnește îndată rețineri. Să urmărim însă dialectica gândirii călinesciene. El pornește de la fenomenul real al existenței unui mare număr de indivizi, care, deși sunt asidui consumatori de literatură, nu se pot pronunța asupra valorii artistice a operei literare. Torturați de incertitudine, ei caută suplinirea insesibilității native prin

¹ *Evoluția estetică a limbii române. Epoca contemporană*, curs litografiat, 1938, p. 4.

² *Ibidem*, p. 11.

³ *Ibidem*, p. 30.

recurgerea la raționamente sau însușirea opiniilor critice. Aceasta ar fi explicația psihologică a esteticii, care s-a născut din nevoia „simțită de o clasă întreagă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise obiective...”. Dar, întreabă G. Călinescu, există „un fenomen estetic căruia să i se aplice metode speciale de cercetare, să conducă la legi?”. Mijloacele prin care se încearcă izolarea artistului din ansamblul fenomenelor și obiectelor realității înconjurătoare sunt, e de părere, precare, și ironizează încercarea esteticienilor români de a autonomiza artisticul prin intermediul capodoperei. Capodopera „nu există obiectiv, ca un lucru asupra căreia se pot emite judecăți universale, ci o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare”. Și, plecând de la deosebiri existente între știință și artă, trasează o linie de demarcație: în câmpul artelor lipsește „acel consimțământ la percepție, care face soliditatea științelor”. De aici vine greutatea stabilirii graniței între operă și capodoperă și imposibilitatea transformării esteticii într-o știință normativă: „Dacă s-ar găsi norma capodoperei [...], s-ar produce o dezolare de apocalips, fiindcă arta însăși ar dispărea. Când am ști cum se prefăce o poezie genială, toți am deveni mari poeți și arta s-ar prefăce în industrie”. În lumina unui astfel de raționament, propoziții de genul: „Estetica este o știință care nu există”; „Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată”, nu mai pot surprinde, și percepem logica lor internă.

Dacă citim printre rânduri observăm îndată altceva. Toată demonstrația are rostul de a motiva indirect sistemul critic călinescian, absența din aria preocupărilor sale anterioare a problemelor teoretice ale esteticii. Tot acum se conturează mai bine personalitatea călinesciană. Având sensibilitate artistică, criticul nu are trebuință a ajunge la certitudinea valorilor pe calea mijlocită a științei. Nu trebuie scăpat din vedere că toate considerațiunile despre estetică sunt emise adiacent, cu prilejul discutării preceptului de poezie: „Poezia nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cătorva indivizi”. În consecință, ea nu se poate defini; spre argumentare, amintește definițiile

poeziei date de Platon, Schopenhauer, Hegel, Abatele Brémond. Poetii înșiși nu știu ce este poezia, și malițios alătură pe Sully Prudhomme și Clovis Hugues de Ilarie Voronca, reproducând lungi încercări de definire a poeziei. Dacă este o imposibilitate a afla *ce este poezia*, din atenta analiză a marilor poeme se poate arăta *cum este poezia*, îi poate fi descris universul; se pot astfel strânge observații istorice, statistice ș.a., ce nu trebuie urmate, „fiindcă utilitatea unei imitări este ipotetică“. Celelalte prelegeri urmăresc a surprinde „în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința artistică. În chipul acesta, sterila Estetică face loc unei Școale de poezie“.

Ca atare, G. Călinescu întreprinde o incursiune în programul și atitudinile mișcării de avangardă, anunțând aprioric concluzia: „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvânt nici o idee poetică“. În poezie, părțile trebuie să se supună întregului, însă nu se poate concepe poezia un conglomerat de imagini. Lirica începe acolo unde totul este supus unui sens general. „Să ne ferim însă să traducem cuvântul *sens* cu acela de înțeles“, precizează G. Călinescu, pentru că poezia nu trebuie să aibă numaidecât un cuprins inteligibil, Pseudo-preceptul este scos din analiza dadaismului și futurismului. Dadaistii „protestează în fond împotriva ideii umflate de artă, de tehnică, împotriva rutinei clasice, a excesivei conștiințe estetice“. Încheierile parțiale scoase își păstrează neștirbită actualitatea: „abuzul noțiunii de artă împiedică spontaneitatea procesului creator; hazardul pur, fără intervenția spiritului nostru, nu dă nimic; totuși, din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului, pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare“. Raporturile acestea sunt întâmplătoare și niciodată hazardul nu se poate manifesta în chip absolut. Și apoi raporturile prea neobișnuite au efect ilariant. Emoțiile solemne, grave, cer oarecare convenție, în operele mari, întotdeauna, proporția dintre conformarea la tradiție și noutate fiind în favoarea celei dintâi.

Spre deosebire de dadaism, futurismul nu neagă organizarea conștientă a poeziei, ci „academismul sub raportul conținutului și formei“, cerând întoarcerea literaturii spre pulsul

vieții imediate. Futuriștii urmăresc nu perceperea vieții în curgerea ei firească, ci a momentelor existențiale izolate caracterizate prin intensitate emotivă. Admite arta intrarea în cuprinsul ei a unor asemenea vârfuri emoționale? Nu, deoarece „prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sunt contrare spiritului creației“.

Neuitând auditoriul căruia i se adresa, G. Călinescu se oprește o clipă asupra conceptului de inteligibil în poezie. El pleacă de la ideea „că o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea“. Și explică: poezia cere „o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Sunt poezii, și acesta este adevăratul ermetism, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică, în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica“. Cauzele incomprehensiunii pot fi diferite: des se întâlnește operația înlăturării elementelor copulative, ori siluirea gramaticii, când propozițiile și raporturile rămân normale. Ininteligibilul nu se poate sustrage pe deplin persiflării, fiindcă „pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică“. Ilustrarea așertiunilor e făcută prin analiza prozei lui Urmuz.

Alte două prelegeri aduc în discuție suprarealismul și ermetismul. G. Călinescu notează principiile filosofice pe care e clădit cel dintâi și îi surprinde tehnica, nu fără a-i scoate la suprafață cu un anumit umor contradicțiile interne, așa cum reies din scrierile lui André Breton. Deși se declară adepți ai dicteului automat, suprarealiștii se străduiesc conștient să surprindă inconștientul. Însă fiind sincer lirici, compunerile lor nu numai că exclud – nu întotdeauna – comicul, dar dau „scurte impresii de sublim“. Când sunt mimate, visurilor suprarealiste le lipsește sensul, deoarece viziunile onirice nu sunt organizate în jurul unui nucleu emoțional, așa cum se întâmplă în visurile obișnuite ale individului. Actuală rămâne altă remarcă. Suprarealiștii intenționau a indigna pe burghezi; citite, scrierile lor, departe de a produce indignarea, provoacă zâmbetul. Antinomia vine din persistența lucidității: „Mai mult decât

spontaneitatea onirică lucrează aici conștiința disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obținerea comicului, și Molière îl folosește statornic“. De aici scoate sugestia că în poezie „e bine să ne scăpăm din când în când de tirania inteligibilului“, dar reamintește că, practic, „nici un poet mare nu a ieșit din această școală“. După o tangențială incursiune în universul poeziei pure, G. Călinescu se oprește asupra poeziei ermetice, găsind insuficienta înțelegere a acesteia în lipsa „de cultură a cititorilor, obișnuți cu poezia facilă de tipul romanței sentimentale“. Sunt cercetate principiile ermetismului și ale metodei de cunoaștere în genere, G. Călinescu încercând a muta termenii discuției în plan filosofic. Poezia ermetică, accentuează, „spune ceva“, și îi disecă tehnica spre a o deosebi de falsul ermetism.

De tot interesul este prelegerea a șasea; pentru întâia oară la noi se puneau în fața cititorului atitudinile favorabile în poezie, cauzatoare de dens lirism. Punctul de plecare al discuției l-a constituit axioma că în poezie, ca în toată literatura de altfel, există o scară valorică. Înlăturând nuanțele, criticul distinge o poezie profundă și alta superficială, cea dintâi bizuindu-se pe un număr limitat de atitudini lirice fundamentale. Ce face G. Călinescu acum este o „estetică preceptistică“. El scoate și oferă meditației câteva pseudo-precepte. Versificatorul lipsit de talent nu trebuie să tragă încheierea că urmând acele precepte va putea crea poezie. Omul lipsit de talent fără talent rămâne, oricât s-ar strădui să cadă peste una ori alta din atitudinile fundamentale. Poetul înzestrat chiar inconștient va intui atitudinile lirice de seamă, însă meditând asupra lor, conștient, folosul e îndoit. Și expune, anunțându-și aprioric intenția de a schița, nu de a face o prezentare completă, un număr de nouă „atitudini“ lirice: lirismul gnomic și cel scos din mișcarea ritualică, ceremonială, împreunarea onirismului cu simbolismul misterios, sporul liric ce-l poate trage poezia din interioarele putrede, din alternarea frazelor substanțiale cu cele prozaice, din verbalismul pur, ori din punerea unui plan fix în contrast cu unul mișcător etc.

La o privire mai atentă, observi îndată că toată prelegerea este ridicată pe concluziile scoase din studiul poeziei eminesciene, mai cu seamă pe cele din marele capitol rezervat *Analizelor*. Exemplele, cele mai multe, sunt aceleași, frazele amintesc formularea mai veche, adesea câte o metaforă trece neschimbată dintr-o parte într-alta, ca aceea a versului ce-și „bate limbile în gol”. Capitolul de față pune încă o dată în evidență influența adâncă a studiului poeziei eminesciene, care s-a răsfrânt stimulator asupra gândirii estetice a criticului.

Prelegerea ultimă încearcă să dea nu atât o definiție liricii, cât „o descripție esențială” a poeziei ca „obiect de percepție al simțului nostru critic”. Criticul supune reexaminării prejudecățile estetice devenite tradiționale, potrivit cărora poezia trebuie să fie o imitație a naturii, ori a realității interioare, a sentimentelor adevărate, „sincere”. Prin poezie sufletul omenesc tinde să prindă sensul ascuns al lumii fără preocuparea aparentă de a educa și instrui didactic, dar poezia „trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului”, poetul comparându-se cu muzicantul; acesta din urmă folosește melodia spre a transmite un tumult interior sortit a rămâne veșnic obscur.

2. Tehnica criticii și a istoriei literare

A doua parte a *Principiilor de estetică* reiau într-o nouă sinteză reflecțiile anterioare privitoare la tehnica criticii și a istoriei literare. Mai întâi, G. Călinescu înțelege să se delimiteze de esteticienii și istoricii literari notorii, în primul rând de Croce. Gândirea estetică a lui G. Călinescu datorează unele elemente crocianismului, dar teza istoriei literare ca „o operație preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise”, nu o acceptă. El reproduce un lung citat în care esteticianul italian sublinia necesitatea exegezei operei de artă și a cercetării condițiilor de viață ale artistului. G. Călinescu lasă la o parte a doua idee, însușindu-și-o tacit, și găsește inoportună, din punct de vedere principal, explicarea

genezei operei de artă⁴, deoarece o operă mare în sens estetic nu are nevoie de comentariu. O istorie a destinului fizic al operei se poate face și e chiar necesară, fie numai spre a înviora „trăsăturile și coloritul original al operelor de artă“, de care vorbea B. Croce, cu condiția ca exegeza să fie subordonată exegezei estetice. Noi putem discuta *Istoria literară* călinesciană doar sub raportul valorii artistice. Așezând cartea în momentul istoric, în afara unei netăgăduite culori, se pot scoate concluzii hotărâtoare privind spiritul epocii, pentru că întodeauna o operă mare a iscat în jurul ei probleme numeroase și surprinzătoare. Practic, G. Călinescu procedase astfel în *Opera lui Mihai Eminescu*, deși, teoretic, se pronunța pentru o riguroasă despărțire.

Profitând de prilej, el ridică problema obiectivității și subiectivității în istoria literară: „În istorie, unde toți recunosc două momente: strângerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitatea nu poate însemna decât plecarea de la fapte autentice“. Altă ipoteză nu este luată în considerație, probitatea istoricului fiind aprioric subînțeleasă. În legătură cu subiectivitatea, explicată drept „atitudine neștiințifică cu privire la interpretare“, lucrurile sunt puțin mai complicate. G. Călinescu recurge la sprijinul *Gestaltpsychologiei* – direcție a psihologiei moderne ce concepe fiecare percepție ca având o

⁴ Idei identice până la un punct dezvolta, cam în același timp, Vladimir Streinu în *Problema criticii literare*. Împărtășind ideea – formulată inițial de Titu Maiorescu – că „rostul modest“ al criticii literare este acela de „estetică practică“, el observă că, nefiind nici știință, nici filosofie, nici pedagogie, nici una din preocupările excluse nu pot explica arta ca fenomen și nu pot da criterii de valoare. Aplecându-se asupra operei literare prin intermediul istorismului, psihologiei sau sociologiei, criticul și istoricul literar își pot pune probleme care, fără să atingă opera în substanța ei, o explică în raporturile externe. Dar cunoscând bine epoca, reconstituind procesul de elaborare a operei, studiind personalitatea artistului, nu ne apropiem deloc de realitatea ireductibilă a operei de artă; ea continuă să rămână la fel de inaccesibilă, cercetătorului fiindu-i imposibilă surprinderea unicității. Critica literară era chemată să se aplece mai mult asupra obiectului său, să investigheze opera de artă „în intuitivitatea ei, în ce constă ca ireductibil și nedatorit nici rasei, nici epocii, nici psihologiei individuale, nici vreunui alt factor extrinsec“.

structură personală, care nu e totuna cu suma aditională a părților întregului.

Transpunând gestaltismul în istoria literară, ajungem la concluzia că faptele istoriei, ca să poată căpăta atributul de „istorice“, trebuie să fie introduse într-o structură, într-o viziune, așa zice, având în vedere ansamblul faptelor și fondul istoric pe care sunt puse. Și G. Călinescu motivează: faptele individului nu sunt istorice, ci existențiale, dar, introduse într-o structură de un istoric, ele devin fapte istorice. În cazul acesta, structura, așa cum o înțeleg Dilthey și G. Călinescu, nu are și nici nu poate avea o existență obiectivă, însă nici arbitrară, fiindcă faptele sunt autentice. Ea este cu necesitate subiectivă, așa zice, pentru că o asemenea structură, formulată de un individ, îi aparține numai lui. În sprijinul demonstrației, G. Călinescu aducea exemplul lui Burckhardt, căruia i se datorește crearea noțiunii de Renaștere, dar: „Este de ajuns ca un alt cap formator să sfarme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămân alături de alte unghiuri istorice“. Nu putem să nu-i dăm dreptate lui G. Călinescu, însă cu o rezervă. Minți geniale sesizează structuri de o logică atât de evidentă, încât, deși nu obțin consimțământul imediat, se impun treptat cu o forță de convingere contagioasă. Exemplul Renașterii și al Romantismului l-a dat G. Călinescu. Altele se pot găsi chiar în opera lui: *Viața lui Mihai Eminescu* și *Ion Creangă*; structurile respective nu mai pot fi anulate de altele, ci vor coexista alături de acestea, când nu vor fi simțite ca nefirești și excluse din câmpul discuției.

G. Călinescu își încheia considerațiunile cu o frază care de atunci a fost sucită pe toate părțile, provocând adesea indignarea cercetătorilor modești. Ca să-l înțelegi pe Creangă, pe Eminescu, pe Caragiale, „trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi e totuna cu a inventa, fiindcă dacă ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o efortare metodologică“. Verbul „a inventa“ a fost interpretat ca născocire arbitrară, însă este evidentă folosirea noțiunii cu sensul de a descoperi, a crea ceva nou, care nu exista până atunci. Faptele istorice trebuie subsumate unei viziuni, și condiția vitală a trăirii noii viziuni constă în găsirea unui punct de vedere anume. În istorie, în general, și în literatură, în special, suna concluzia implicită, un număr finit de fapte istorice poate genera o

infinite de structuri aflate între ele într-o complexă interacțiune: anume structuri le pot anula pe cele anterioare, altele sunt inimitabile, altele, în sfârșit, există alături de celelalte⁵.

Firese era ca G. Călinescu să se delimiteze și de Lanson. Tendința școlii acestuia de a profesa istoria literară ca o înțelegere și explicare a trecutului, „adică să găsească *le comment et le pourquoi*, mecanismul și cauza fenomenelor literare“, nu este întemeiată, deoarece descrierea trecutului literar nu se poate dispensa de introducerea în succesiunea faptelor a unei structuri anume. Delimitarea mai avea o cauză. Lanson și discipolii lui erau de părere că, în materie de istorie literară, un subiect poate fi epuizat în urma unei cercetări. Eroarea e fundamentală. Nu faptele, zice G. Călinescu, „care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura“. Mai mult, documentele, oricât de cunoscute ar fi, oricât le-ar fi întrebuințat unul și altul, păstrează mereu pentru spiritul creator o latură inedită.

Construită pe două idei principale, următoarea prelegere se ocupă de condițiile ideale pe care trebuie să le îndeplinească istoricul literar. Necesari sunt înainte de toate ca acesta să fie critic, să aibă puțină de a stabili ierarhii valorice în cuprinsul unei

⁵ Considerațiunile călinesciene au provocat, în epocă, rumoare. G. C. Nicolescu, de pildă, socotea că o asemenea interpretare a istoriei ar putea fi făcută numai de cei cu ... talent: „D.G. Călinescu, considerând, așa cum nici chiar Croce nu face, prezența unui punct de vedere în cercetare ca introducerea definitivă și dovedită a subiectivismului, consideră că «orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă». Nu poate totuși să facă abstracție de realitatea care o constituie materialul, căci pe acesta se aplică punctul de vedere prin care recunoști structura. Și atunci, ca și Croce, socotește istoria literară ca o artă (nu ca o știință) și ajunge, tot după modelul criticului italian, la scindarea acestei discipline în două trepte. Una inferioară, care poate fi obiectivă și în care se poate utiliza metoda, este strângerea materialului, reprezentată de: ediția critică, bibliografie, critică de izvoare și de atribute, istoria fenomenelor culturale etc., operații pe care le poate face, după anumite reguli, oricine, fără nici o vocație. Cealaltă este interpretarea materialului, în care totul este subiectiv, impresionist și care nu poate fi exercitată decât de cei cu talent“ (G. C. Nicolescu, *Subiectivismul în cercetarea literară*, colecția *Universul literar*, 1939).

literaturi. Însă ce este un critic? se interoghează G. Călinescu, și răspunsul își păstrează actualitatea, pentru că la baza criticii el pune existența vocației; numai cu voință nu poți fi critic. Dintre atributele ce caracterizează personalitatea criticului, G. Călinescu scoate gustul, elogiât de Croce („Conceptul de gust, zice G. Călinescu, este confuz și învechit“), introducând noțiunea de *simț artistic*, folosită și de Mihail Dragomirescu. G. Călinescu îi dă o nouă formulare, retopind în demonstrație mai vechile idei din articolele despre critică din 1927, păstrând chiar fraze întregi identice: „Simțul critic e actul creator eșuat, răstrânt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvârșit după norma însăși a spiritului nostru creator“. Altfel spus, „...simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște, că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aici acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gând, de aici comunitatea de simțire între autor și critic“. Criticul trebuie să aibă însușiri virtuale de creator, să fie artist el însuși sau cel puțin să rateze cât mai multe genuri, ratarea rămânând „o garanție de comprehensibilitate“.

Criticul trebuie să se supună disciplinei de cercetător. De operațiunile adiacente: ediții critice, comunicarea documentelor, datarea lor, critica izvoarelor, biografia socotită ca pură cronologie ș.a. se pot ocupa oameni care nu izbutesc să se ridice la sinteză. Istoricul literar, având viziunea structurilor, trebuie să se coboare la istoria documentară, cu toate că el se poate folosi numai de rezultatele eruditului. G. Călinescu însuși trecuse prin ambele etape. În *Viața lui Mihai Eminescu*, exceptând descrierile de peisaje, ale interioarelor, ale portretelor, se folosiseră documentele culese de alții, pe care le subsumaseră viziunii sale de ansamblu. În *Opera lui Mihai Eminescu*, se coborâse însuși în lumea documentelor. Istoricului literar i se cere și o pregătire corespunzătoare de istoric, faptul literar fiind și un fapt istoric, iar scriitorul un personaj istoric. Mai punea

condiția ca istoricul literar să dea mai întâi o lucrare de istorie generală și apoi abia să treacă la istoria literară. Motivul? „...metodele generale ale istoriei se aplică întocmai și istoriei literare“. Printre atributele esențiale ale istoricului literar, G. Călinescu trece cultura filosofică și cunoașterea sistematică a literaturilor străine; cea dintâi face posibilă înțelegerea filosofiei unui Maiorescu, Eminescu ori Blaga, a doua ajută la sesizarea proporțiilor adevărate ale literaturii naționale. Cine cunoaște activitatea publicistică a lui G. Călinescu, anterioară *Principiilor de estetică*, nu poate să nu observe că, sub haina ideilor generale, G. Călinescu schița de fapt istoricul formării propriei sale personalități de istoric literar; fiecare din cerințele puse în fața viitorului istoric literar le ilustrase într-o măsură mai mare sau mai mică.

3. Estetica prozei

La puțină vreme după publicarea cursului de poezie în *Adevărul literar și artistic* și înainte de apariția lecțiilor în volum, G. Călinescu își preciza atitudinea estetică față de proză, în studiul *Camil Petrescu, teoretician al romanului*⁶. Punctul de plecare l-a constituit un articol al romancierului, *De ce nu avem roman?*, publicat⁷ cu ... 12 ani în urmă. Tardivitatea revenirii polemice putea surprinde, de aceea autorul se grăbea să precizeze într-o notă: „Acest articol este numai o parte dintr-un studiu asupra d-lui Camil Petrescu ca romancier“. Precizarea era un pretext; restul studiului a fost publicat în *Jurnalul literar* și amândouă părțile în marea istorie, unde, din articolul de față, G. Călinescu simțea nevoia, ca și în 1933, în preajma apariției *Cărții nuntii*, să-și precizeze poziția față de problemele romanului, cu singura deosebire că acum ridică totul la principii generale. *Camil Petrescu, teoretician al romanului* constituia o indirectă apărare a formulei românești abordată în *Enigma*

⁶ *Viața românească*, nr. 1, ianuarie 1939, p. 81–88.

⁷ *Viața literară*, an. II, nr. 54, 4 ianuarie 1927.

Otiliei („...cum se face, se întreba el, că romancierii români nu sunt nici balzacieni, nici dostoevskieni, nici flaubertieni, dar au devenit deodată proustieni?“) și o dezvoltare logică, cum vom vedea îndată, a ideilor cuprinse în *Câteva cuvinte despre roman*, apărute la câteva zile după intrarea *Enigmei Otiliei* în librării.

În evoluția gândirii estetice călinesciene, *Camil Petrescu*, teoretician al romanului demonstrează limitele receptivității românești a autorului *Istoriei literaturii române...*, spre deosebire de poezie, și precizează aria preferințelor sale: G. Călinescu rămâne un gânditor de extracție clasică, refractar complexelor forme de evoluție ale prozei pe plan european; într-o anumite măsură, eseul reprezintă un pas înapoi în comparație cu modul de abordare a problemelor romanului de către G. Ibrăileanu în *Creație și analiză*.

În prima parte a studiului, G. Călinescu pune în discuție opinia lui Camil Petrescu referitoare la incompatibilitatea romanului cu eroi rurali. „...Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci mășline, scria acesta în 1927, care fumează doi ani o țigare, cu cârciuma din târgușorul de munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură. Literatura presupune, firește, probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile.“ Reproducând fraza, G. Călinescu constată o identitate între vederile lui Camil Petrescu și Eugen Lovinescu, „care, respingând ruralismul sămănătorismului, recomandase o literatură orășenească“, dar nu recunoștea lui E. Lovinescu meritul istoric de a fi contribuit la orientarea prozei spre citadinism. Sprijinindu-se și pe structura romanelor lui Camil Petrescu, G. Călinescu înclină spre interpretarea frazelor de mai sus în sensul stabilirii unor „raporturi de cauzalitate, în virtutea cărora țăranul mănâncă cinci mășline, adică e prin definiție rudimentar, în vreme ce orășeanul e încărcat de probleme de conștiință“. Aserțiunea lui Camil Petrescu ar pleca de la egalitățile: țăran = om rudimentar, orășean = ființă complexă, ea probând „o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de țărani“. Dacă față de țăran, burghezul prezintă o complicație sufletească, atunci

aristocratul, individ cu sânge vechi și educație aleasă, ar trebui să se afle pe treapta de sus a complexității. Însă aici nu este vorba de complexitate, ci de finețe, de automatism ereditar, fiindcă aristocratul cu purtările cele mai alese poate fi „un desăvârșit dobitoc“, incapabil de cea mai mică „sforțare abstractivă“. O distincție între individul fără sau minat de probleme de conștiință se poate face pe alte criterii, pornind, de pildă, de la modalitatea de adaptare la mediu. Înlăturând nuanțele, G. Călinescu găsește un mod de adaptare „autentic, instinctual“, propriu ființelor rudimentare, și altul moral, specific indivizilor complecși, caracterizat prin motivarea și reprezentarea anticipată a propriilor acte, cu precizarea că niciodată cele două moduri nu se găsesc în stare pură. Diviziunile le-ar corespunde ființele automate, instinctuale și morale. Însă nu adâncimea adaptării dă notele esențiale ale eroului de roman, ci „viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Când un erou se poartă după instinctele fundamentale umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman“, eroii adânci fiind „niște ipocriți, sublimi ori ridiculi“, care se străduiesc să ascundă izvorul automatic al actelor lor.

Viață morală și complexitate are și țăranul, și frazele, imperceptibil ironice, au fost mult citate: „Când tună, el (țăranul, *n.n.*) se înclină în fața puterii lui Dumnezeu (crede deci într-un factor absolut), în dragoste aduce motivarea lui estetică, ori economică, dar motivare. Lucrul acesta e atât de limpede, încât putem afirma fără stânjenire că între un țăran sănătos și d-l Camil Petrescu nu e nici o deosebire de complexitate, ci numai una de finețe. Dar finețea nu formează obiectul romanului. Țăranul și Kant își pun aceleași probleme, cu deosebire că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică. Între țăran și Kant e deosebirea dintre socoteala pe răboj și aceea după regulile calculului“.

În a doua parte a articolului, este discutată problema „progresului în materie de artă“. Criticul pleacă de la propozițiile lui Camil Petrescu: „...o literatură trebuie să fie sincronică, structural, filosofiei și științei ei“, proza românească

rămânând anacronică „față de evoluția realizată de știință și filosofie în ultimii patruzeci de ani“, dar sofistica argumentării și a comentariului călinescian e învederată. Nu e propoziție aproape care să nu poată fi combătută cu idei luate din articolele scrise cu puțin timp înainte sau după această dată.

Lui G. Călinescu, opinia romancierului român i se pare „paradoxală“. Oare geniul, se întreba, „e condiționat de cunoașterea progreselor științei și filosofiei?“. Geniul, adăugăm, nu se caracterizează însă printr-o adâncă cunoaștere științifică și filosofică? Eminescu, Blaga aveau studii filosofice superioare; G. Călinescu cerea de asemenea istoricului literar cultură filosofică: „...prin urmare, d-l Camil Petrescu cere romancierului ca înainte de a fi creator să fie om de știință și filosof, ceea ce pare foarte discutabil“. Dar Camil Petrescu nu punea o asemenea condiție; el cerea scriitorului să năzuiască spre formarea unei înalte intelectualități, în care științele și filosofia urmau firesc a fi incluse. „Literatura – comentează criticul textul lui Camil Petrescu – e în legătură cu psihologia, psihologia e în legătură cu filosofia, ergo romancierul se cade să cunoască filosofia. Ce mare sofism prin confuzie de noțiuni! Literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman.“ Firește, o strictă dependență e greu de admis, însă nu e mai puțin adevărat că datele psihologiei sunt indispensabile romancierului nu pentru studierea vieții sufletești în sine, cât pentru observarea cauzelor ei fiziologice, deoarece progresul științelor presupune abordarea multilaterală a unghiului de investigație.

Tot ce urmează nu este decât ironizarea și înlăturarea paralelismului dintre filosofie și literatură, găsit de Camil Petrescu. Se poate concepe raport de dependență între clasicismul și raționalismul francez, între pozitivism și materialism, de o parte, și realism și naturalism, pe de alta? Un raport mecanic, nu, dar, sunt de părere, o influență indirectă, o comuniune subterană există în afara oricărei îndoieli. Însuși faptul că apar în aceeași perioadă istorică trebuia să dea de gândit. Fenomenul îl recunoaște, reticent, chiar G. Călinescu, aducând vorba despre revoluția proustiană în roman și filosofia lui Bergson. Gestul se explică prin studierea prealabilă a

curentelor de avangardă: bergsonismul în literatură l-au aplicat suprarealiștii. „Cât despre Proust, zice G. Călinescu, desigur că apropierea pe care o face d-l Camil Petrescu, și au făcut-o și alții, e foarte legitimă atâta vreme cât nu exagerăm și ne păstrăm în marginile evoluției conștiinței estetice. Aplicând terminologia fenomenologică, d-l Camil Petrescu constată că Marcel Proust observă sufletul concret, adică sufletul neconstrâns în scheme, în trăire absolută. Nu numai constată, dar decide că de acum încolo romancierul va observa numai așa, de vreme ce așa pretinde progresul gândirii“ și reproduce următoarea frază din Camil Petrescu cu intenția de a sublinia concluzia defavorabilă a acestuia: „Să realizăm concretul, adică existența actuală, în această clipă, și să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există*... Prin urmare, artistul povestește lumea văzută prin el, existând prin el“.

Dar din fraza incriminată observăm nu fără surprindere în Camil Petrescu un gânditor neașteptat de modern, un precursor al prozei obiective de astăzi. Înaintea lui Sartre, în articolul din 1939, despre *La Fin de Nuit* de François Mauriac, Camil Petrescu susținea teza potrivit căreia romancierul nu-și mai poate însuși punctul de vedere al demiurgului asupra persoanelor sale; romancierul nu mai e un atotștiutor, nu mai are cunoștință de tot ce se întâmplă în sufletele eroilor săi, ci își restrânge câmpul investigativ asupra propriului eu. Fără a bănui lucrurile acestea, G. Călinescu admite, concesiv, influența filosofiei asupra lui Proust: „În sfârșit, ceea ce spune d-l Camil Petrescu e foarte inteligent și admit că teoretic o astfel de relațiune între bergsonism și proustianism e perfect legitimă. Ba chiar admit că nu numai prin condițiuni de viață personale, ci prin înrâurirea filosofiei, Proust și-a schimbat tehnica“. Îndată formulează o primă reticență: „Însă nu trebuie să mergem prea departe pe povârnișul analogiilor“.

Reticențele erau o formă voalată de negare a evoluției literaturii, a mijloacelor ei de expresie. Prozatorul nu trebuie, suna îndemnul, să se lase furat de experiențe, ci să observe permanențele sufletului uman; deși cunoașterea științifică înaintează, scrie G. Călinescu, „sufletul e veșnic același“. Însă în

discuție nu era sufletul uman. Sufletul rămâne „veșnic“ același, dar, sub influența științei și a filosofiei, se modifică, într-o măsură mai latentă sau mai pronunțată, concepția și viziunea noastră despre ființa umană, se schimbă modalitățile de cunoaștere și investigație, ce oferă alte perspective analitice și noi mijloace de acces în studiul aceluiași suflet.

4. Teoretician al epocii clasice

Reflecțiile referitoare la problemele prozei din studiul de mai sus și numeroase alte pasaje din cronicile literare delimitează în gândirea estetică a lui G. Călinescu o distinctă atitudine teoretică și practică, dezvăluind un gânditor ce privește mereu, cu nostalgie, spre clasicismul secolului al XVII-lea francez.

Criticul încearcă să determine revenirea literaturii autohtone la preceptele canonice ale esteticii clasice, demonstrând că orice operă valoroasă se caracterizează printr-o stabilitate estetică și tot ce are o anumită permanență este de natură clasică. De aceea, el privește cu mefiență schimbările intervenite în structura romanului european și autohton și pune în fața tinerilor prozatori un număr restrâns de teme, toate extrase din universul ficțional balzacian, îndemnându-i să toarne materia contemporană în tiparele verificate de experiența înaintașilor, așa cum scriitorii clasici își căutau motivele de inspirație în antichitatea greco-latină:

„1. Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonând toate afecțiunile acestei pasiuni: ambițiosul plat, comun;

2. Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratarea grandilocvență și geniul posac;

3. Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice;

4. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugându-și viața și familia în experiențe erotice tardive;

5. Istoria bărbatului sau a femeii, care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură;

6. Istoria incapacității de adaptare, care nu duce la lirism, ca în nuvelistica noastră, ci la invidie⁸.

G. Călinescu a năzuit să găsească principiilor sale estetice un sprijin în realitatea politică a României. De aceea, s-a străduit să stabilească o analogie între Ludovic al XIV-lea și regele Carol al II-lea, dezvoltând ideea că, în cultura și literatura română din deceniul al IV-lea al secolului XX, regele României ar putea exercita o acțiune de patronare și stimulare a artei, asemănătoare cu aceea practică de regele Soare, ce ar avea drept consecință imediată crearea unui „secol de aur românesc: nimeni nu simte mai mult decât artistul importanța factorului regal și dacă el a putut să pară că adulează pe principi, elogiile au fost în fond perfect oneste și meritate. Căci artistul ca să creeze are întotdeauna nevoie de o protecție de sus, *principele fiind, virtual, individul cel mai rafinat al statului său*“.

Noțiunea de epocă clasică revine și în articolele altor critici, însă toți o folosesc în sens estetic, presimțeau, cu alte cuvinte, că se aflau într-o perioadă favorabilă producerii operelor valoroase, numai G. Călinescu utilizează sintagma în sensul ei original, gândindu-se continuu la vremea lui Ludovic al XIV-lea. O amintise, printre altele, în *Cuvânt pentru început*, din primul număr al *Jurnalului literar*: „Suntem la o răspântie a culturii noastre ce are sau trebuie să aibă asemănare cu secolul lui Ludovic al XIV-lea; pentru a imprima linii monumentale culturii fumegoase de peste un secol, viitorul intelectual se cade să se închipuie a fi Corneille, Raphael, Racine, Molière, adică întemeietorii marelui clasicism. După câteva decenii de astfel de visare, se vor naște neapărat și marii creatori“.

⁸ *Câteva cuvinte despre roman, Adevărul literar și artistic*, XIX, nr. 918, 3 iulie 1938, p. 16; temele de mai sus, fără riguroasa sistematizare de acum, fuseseră amintite în aceeași revistă, în cadrul cronicii literare, la 21 noiembrie 1937: „...tipurile umane – zicea atunci – sunt puține, fiindcă puține sunt formele de închistare“ și le enumera.

Necesitatea instaurării unei epoci clasice din inițiativă și prin asistență regală a fost teoretizată la 7 mai 1939 în *Nihil sine Deo, nihil sine Rege*, eseu construit pe convingiunea unei strânse legături de interese între rege și artist: „Când M-sa regele Carol al II-lea a întreprins chiar la începutul domniei ridicarea prestigiului vieții intelectuale, n-a putut fi om inteligent care să nu fi prețuit această atenție. Începea pentru noi o epocă ce trebuia să vie, așteptată cu încordare, o epocă purtând numele regelui ei și însemnând pentru noi ceea ce epoca lui Ludovic al XIV-lea și epoca lui Friedric al II-lea însemnau pentru Franța și Prusia.

Care este rolul monarhului în această acțiune? Predomină, firesc, aducea G. Călinescu exemple, din istoria culturii universale, considerațiunile de ordin material: „Numai regele poate întinde mâna scriitorului și să-i dea prestigiul și bunătatea de care are trebuință pentru a crea. Bunăstarea adesea și nu numai subzistență, fiindcă nu e deloc adevărat că mediocritatea naște opere mari. Mediocritatea ucide în fașă capodopera“. Se adaugă și considerente de ordin moral. Prestigiul revărsat de monarh asupra artistului ar insufla stimă și respect, identic supușilor: „Nu poate propăși cultura fără protecția regelui, fără aducerea artistului în preajma tronului, acolo unde judecățile vulgului, neexperimentate și uneori pătimase, sunt îndrumate prin prestigiul factorului de sus“. Aserțiunea era motivată subiectiv cu aluzii evidente la propria-i persoană. „Un scriitor mare judecat într-o societate de contemporanii săi este un om pierdut. Contemporanii urăsc tot ce e mai deosebit și-l înăbușesc prin judecăți laterale, insidioase, în care noțiunea de moralitate predomină“.

Analogiei îi căuta o tradiție în cultura europeană și autohtonă, principii și papii Renașterii au fost aceia care au stimulat creațiile monumentale. În trecutul nostru istoric, „atâta artă câtă s-a făcut, arhitecturală și picturală, se datorește domnilor. Domnul se simțea îndatorat să facă așezăminte bisericesti strălucite și, dacă n-avea el însuși simț artistic, chema meșterul pe care-l știa mai reputat“ – și, așezând în antiteză trecutul cu prezentul, formula această concluzie în favoarea

tezei sale: „...toate bisericile vechi aveau ținută de artă, în vreme ce aproape toate construcțiile bisericesti moderne sunt fără interes“. De aceea, artiștii și-au exprimat admirația, dedicându-se operele propriilor protectori, exemplul lui Tasso rămânând elocvent.

Resorturile interioare ce l-ar determina pe rege să acorde protecție artistului pornesc din vanitate. Monarhul dorește gloria și ea îi este necesară, deoarece simbolizează „permanențele statului“. Iar artistul, într-un asemenea climat stimulat, și-ar dedica în exclusivitate întreaga energie creației.

Aceleași convingeri au fost expuse de G. Călinescu în iunie, anul următor, în articolul *Regele*⁹, unde reproducea paragrafele din *Nihil sine Deo, nihil sine Rege*, iar într-o notă de subsol, sublinia identitatea de viziune dintre cele două texte. Însă în acel sfârșit de deceniu, regele Carol nu a acordat nici o importanță reflecțiilor călinesciene, iar autorul lor nu părea să sesizeze că protecția regală a fost mai totdeauna atribuită în schimbul unei independențe foarte stricte a artistului față de puterea statală.

Argumentele aduse în favoarea instaurării unei perioade clasice prin acțiunea directă a factorului regal au fost puse în mișcare și de un substrat subiectiv. Scriind, G. Călinescu avea în față propria lui persoană și când vorbea despre scriitorul mare judecat de contemporanii lui se gândea, neîndoielnic, la sine. Receptiv la formele mai evolute de poezie, clasicismul va rămâne prisma prin care va fi receptată valoric proza autohtonă.

*

Inconsistența pledoariei lui G. Călinescu în favoarea unei etape clasice a fost sesizată chiar în epocă și revelator este, în acest sens, comentariul lui Șerban Cioculescu: „Nu cunoaștem, la drept vorbind, nici un moment istoric în care să fi existat o adevărată stare de înflorire a scriitorilor. Când se pomenește de «epoca lui Pericle», de curtea Medicilor, de «secolul lui Ludovic al XIV-lea» și de monarhii luminați din secolul al XVIII-lea,

⁹ *Regele*, Revista Fundațiilor Regale, VII, nr. 6, iunie 1940, p. 543–548.

trebuie să înțelegem că protecția era acordată în schimbul tacit al unei dependențe foarte stricte de puterea temporală. Întreținerea sau pensionarea artiștilor literari și plastici era răscumpărată prin alienarea oricărei autonomii în judecata fenomenelor sociale și politice. Condiția scriitorului, atașat unui principe, nu era prea deosebită de aceea a oricărui om de casă, îngăduit cât timp nu se deochea prin independență de caracter¹⁰.

¹⁰ Șerban Cioculescu, *Condiția scriitorului*, *Ecoul*, II, nr. 120, 22 aprilie 1944, p. 2.

IV. „...Aere perennius“

1. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*

Volumul de aproape o mie de pagini în 4° pare o lespede de granit. Într-un dreptunghi alb, având același centru de simetrie cu coperta, tipărit cu negru, titlul: *Istoria literaturii române*; dedesubt, cu azure, în culoarea cărămizie a copertii, era cules subtitlul: *de la origini până în prezent*. În partea de jos a dreptunghiului erau trecute, tot cu negru, numele autorului și editura.

După o scurtă *Prefață*, autorul parcurgea integral literatura de la origini până în jurul anului 1940; textul era așezat pe două coloane cu literă măruntă, așa cum fusese editat întâiul volum din *Istoria literaturii române vechi* a lui N. Cartoian. Un scurt capitol concludiv dezbătea *Specificul național*; urmau o *Bibliografie*, un *Indice alfabetic*, o *Tablă de materii* și o *Erată* minimală.

1.1. Singularizarea *Istoriei* ... în literatura română

În cuprinsul istoriei literare române, irepetabila sinteză călinesciană nu poate fi alăturată decât de întreprinderea similară a lui N. Iorga. Toți ceilalți istorici literari: Ovid Densusianu, Sextil Pușcariu, G. Bogdan-Duică, E. Lovinescu, N. Cartoian ș.a. s-au aplecat asupra unor compartimente strict

delimitate ale literaturii naționale. În N. Iorga trebuie să recunoaștem întâiul istoric integral al literaturii române.

N. Iorga nu e un critic analitic, nu privește opera din interior, nu încearcă să recompună emoția, ci se rezumă la caracterizări globale, face, ca și Maiorescu, generalizări didactice, uneori nu lipsite de prospețime: *Învățăturile lui Neagoe* alcătuiesc o „carte măiastră”; Simion Ștefan se exprimă „mai deplin, mai puternic și mai frumos” decât Varlaam; *Psaltirea* în versuri a lui Dosoftei „se desface în 2 părți: una, în care scriitorul nu vrea să se coboare, ci-și înșiră solemn silabele după datina celor învățați, și alta, partea cea mai întinsă, în care el uită mândria volumelor răsfoite și se lasă furat de ritmul ușor, săltăreț, vioi al cântecului popular. De multe ori, el a nimerit tonul așa de bine, încât de aici înainte băieții ce străbat stradele încremenite de ger purtând steaua soliei vesele a nașterii lui Hristos au făcut să zboare în recele aier de noapte cântări de psalmi, pe care nu le știau săracii din ce sfântă gură de om învățat și cucernic mitropolit au izvorât într-un ceas fericit”; în rest, versurile sunt „melodioase”, „plastice”, „drăgălașe”.

Pentru literatura veche, epoca punând îndeosebi probleme culturale, și nu estetice, lipsa percepției analitice e suplinită în bună măsură prin formația de istoric a lui Iorga. El descrie pe larg epoca, creionează destinul domnitorilor care au dat un impuls scrierilor sau au cerut să li se scrie cronici. Atenție deosebită dă N. Iorga reconstituirii biografiilor. El recurge în acest scop la documentele istorice, la opera autorului (Neculce, pentru Milescu și Dosoftei), întreprinde, ca mai târziu G. Călinescu, incursiuni în viața diverselor familii boierești, face fișe genealogice. Dacă Maiorescu se străduise și izbutise în bună măsură să autonomizeze sfera esteticului, N. Iorga, la începutul noului veac, realizează iarăși fuziunea esteticului cu eticul și etnicul. El nu concepe istoria literară ca o hartă în relief, ca o ierarhie de valori, nu-și pune problema durabilității operei de artă, nu se distanțează de ea, ci o privește ca pe un instrument îndreptat spre realizarea unui scop imediat, însă prețuirea exagerată a lui V. Pop, Ion Gorun, N. Gane și a multor alora are

la bază nu atât lipsa unei sensibilități estetice, cât entuziasmul de a găsi la aceștia tendințele morale și politice pentru care lupta.

Așezându-și cartea în tradiție, G. Călinescu se delimita, cu oarecare subiectivitate, de istoriile și istoricii anteriori: cu intenție sau fără, ignora istoria literară a lui N. Iorga. Existau, clasifica el în *Prefață*, trei feluri de specialiști. Unii, istorici sau lingviști, duceau literatura până la Conachi. Preocupați de știință, ei explicau faptele de cultură din perspectiva specialității. Alții nu se ocupau decât de clasici; și ei puneau accentul pe explicare: adunau documente biografice, notau influențele, studiau forma și fondul cu „respect timorat de gloria scriitorului, care merge până la acuzații de impietate față de criticul cu viziunea mai liberă”. Ultimii se ocupau numai cu literatura modernă de la 1900 înainte: „ei ignoră literatura anterioară anului 1900, și mai mult, o desconsideră”. Comparată cu a predecesorilor, istoria călinesciană reprezintă „o jumătate de pas mai înainte”, această jumătate de pas însemnând introducerea criteriului estetic.

În a doua parte a *Prefetei*, G. Călinescu trecea în fugă peste structura cărții, amintea cauzele ce l-au determinat să scrie și sublinia greutățile inerente unei atare întreprinderi. Cartea, mai adăuga, avea pretenția „până la un punct” a da judecăți stabile. Paginile despre contemporani trebuiau socotite un tablou, și autorul asigura a fi pus „cea mai strictă nepărtinire, unită cu voința cea mai caldă de a afirma talentul oriunde s-ar afla”. Parcurgerea metodică a istoriei ne va edifica.

1.2. Epoca veche

Cele mai multe acuzații aduse lui G. Călinescu au privit tratarea epocii vechi a literaturii române, care, e drept, nu satisface din punct de vedere cantitativ. Însă istoricul literar urma exemplul lui De Sanctis, și în epocă nu s-a observat că literatura veche era studiată exclusiv estetic. G. Călinescu divizează perioada dintre secolele al XVI-lea și al XVIII-lea în două: *Începuturile* și *Literatura de Ev Mediu întârziat*, iar metodic – procedeul era inedit – literatura este parcursă pe

genurile fundamentale, în cadrul fiecăruia respectându-se cronologia. Cartea începe abrupt, ca un roman: „Ceea ce jurământul de la Strassbourg (842) este pentru limba franceză și cartea capuană (960) pentru cea italiană, au crezut unii că pot înfățișa pentru limba română cuvintele *torna, torna, fratre*, pe care, după *Cronografia* bizantinului Theophan, le-ar fi strigat la anul 579 un soldat din armata condusă de Martin și Comentiolus împotriva avarilor“. După comentarea textului, se trece, prin epistola câmpulungeanului Neacșu, la scrisorile românești aflate în arhivele Bistriței, demonstrându-se, prin extrase, evoluția limbii. Sumar e evocat secolul al XVI-lea, cu manuscrisele și tipăriturile slavonești, „de un mare interes cultural și lingvistic, dar de o valoare estetică nulă“. Paragraful *Elocvența* grupează scrierile religioase sau, în marginile lor, „care să sugereze emoțiile genului oratoric“, și se subordonează noțiunii de „predică“: *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, *Cartea românească de învățătură* a lui Varlaam și *Didahiile* lui Antim Ivireanul. Asupra retoricii „încărcată de sevele vorbirii zilnice“, din ultima, insistă cu deosebire. Partea aceasta, ca și capitolele dedicate cronicarilor au un caracter polemic, G. Călinescu denunțând falsurile comise din orgoliu patriotic, mai ales în perioada romantică.

Cu voluptate se mișcă G. Călinescu în lumea cronicarilor. Preocuparea lui este de a găsi eul scriitorului, fenomenul inanalizabil și subiectiv. Surprinde mai cu seamă varietatea mijloacelor analitice. În cronica vornicului Ureche, caută efectele de stil. Cuvintele sunt întoarse pe toate fețele, lovite și sunate; le ascultă foșnetul arhaic și le pipăie asprimea, precum strămoșii își plimbau unghia pe zimții monedelor. Comentarea metaforelor „bine pitite“ creează asociații turburătoare, și imaginația incitată se revarsă haotic: „Obiceiele țării (văzute ca un strat geologic în răcire) «nu-s așezate». Turcii ca o negură toată lumea acopereau. «Ce se va fi lucrat» în zilele unor domni nu se știe (așadar, domnia e zidărie, lucrare). Între cele două biserici a stat (apariție himerică) «uriciune». Iuga «au descălecat orașe prin țeară», «au ales sate și le-au făcut ocoale» (scene de călărie cu opriri, de împărțeală și de târlă). Vlădicilor

«le-au pus scaunele de-au șezut din dreapta Domnului, mai sus» (icoană bizantină)“ etc.

Letopisețele lui Miron Costin și Ion Neculce sunt recreate din interior. Acea parte a cronicii celui dintâi ce evocă evenimentele de la domnia lui Vasile Lupu până la moartea lui Ștefăniță i se pare lui G. Călinescu „un adevărat roman plin de amănunte familiare, care dau viață lucrurilor moarte“. Ca și de Sanctis, el urmărește fenomenul literar în strânsă legătură cu evenimentele istorico-politice și economice ale epocii. Dar nu didactic și simplist: nu își precede capitolele de considerații istorice, politice etc., ci topește evenimentele în țesătura generală a expunerii. Din recrearea operei și a zbuciumatei vieți a autorilor, întregul Ev Mediu românesc trăiește aieva. Domnitorii cruzi și lacomi, luptele feudale interne, dintre domn și boieri, ori dintre familiile boierești dușmănite, arbitrariul stăpânirii turcești... Și pe pânza istoriei se află prinse în aqua forte, la Miron Costin, gravuri: arderea Iașilor de către cazaci, însoțirea Ruxandrei cu Timuș, otrăviri ori ucideri ale potrivnicilor, concupiscenta boierilor, desfrâul domnitorilor ori al feciorilor de domn. Ici, colo, G. Călinescu izolează un dialog, o propoziție răscolitoare, cum sunt aceste vorbe strigate în fața lui Tomșa de călău, arătând spre boieri: „Doamne! s-au îngrășat berbecii, buni sunt de înjunghiat“, sau se oprește asupra scenelor de masă, zguduitoare prin haotica dezlănțuire a pasiunilor, ca acel „tablou scurt, învâlmășit, urlător“ al răscoalei antigrecești din timpul lui Vasile Lupu.

De acum intră în acțiune un bogat aparat de referințe. Raporturile sunt extinse orizontal la literaturile fundamentale: italiană, franceză, germană, engleză, și vertical, în literatura națională. Unul din planuri se referă la autori și la tehnica mijloacelor narrative. Lupta de la Podul Înalt, povestită de Ureche, este un tablou „în negru și roșu ca scenele de război ale lui Paolo Ucello“; invazia lăcustelor descrisă de Miron Costin, inimitabilă „transfigurare biblică a realității din literatura română“, este „un măreț episod dantesc“. Sintaxa aceluiași a fost învățată „prin biografi de tipul Cornelius Nepos“. Alt plan stabilește filiații între personajele cronicarilor moldoveni și eroii

literaturii române și străine: Bogdan-vodă al lui Ureche „e o arătare din gravurile lui Callot”; Dabija lui Nicolae Costin este „un fel de Roi d'Yvetot și Cetățean turmentat”.

Letopisețele cronicarilor moldoveni constituie, sub raportul valorii artistice, trei trepte pe care se dezvoltă eul artistic al naratorului, de la Grigore Ureche, cronicarul în accepțiunea largă a termenului, la care găsim rudimente artistice, la Ion Neculce, întâiul artist în sensul contemporan al cuvântului. Pentru a-și demonstra aserțiunea, G. Călinescu singularizează câteva coordonate, pe care le folosește ca termen de comparație. Una o constituie nota caracteristică a scrierii. Evocând evenimente anterioare epocii sale, cronica lui Ureche nu poate fi decât o cronică în sens larg, o compilație de izvoare. Dar el marchează totodată trecerea de la cronicarul călugăr la efortul creației originale. Miron Costin „compune, și ceea ce iese de sub pana lui, mult mai puțin spontan, este rodul unei arte”. În sufletul rural al lui Neculce, G. Călinescu descoperă un Creangă virtual. Cu Creangă, notează el, Neculce are comun „ingenuitatea șireată, acel tic de a se socoti neghiob, crezându-se totuși deștept („Așa socotesc eu cu firea mea această proastă”), proverbialitate, filosofia bătrânească, văietătura și, în fine, acel lucru învederat, dar inanalizabil ce se cheamă darul de a povesti”. O altă o formează tehnica construirii portretului. Ureche, spune G. Călinescu, gândindu-se la portretul de „sanguinar leonin” al lui Ștefan cel Mare, așază toate faptele unui personaj sub o însușire fundamentală; în personajele lui Miron Costin, „intră în măsuri egale simțul personalității și ideea de destin”, în vreme ce Neculce aduce o tehnică portretistică încheiată, ridicată pe câteva note tipice: „...o însușire sau o anomalie fizică, starea intelectului, predispoziția etică, [...] totul bazat, ritmat și rotit în jurul unei virtuți sau diformități substanțiale”.

Evoluția este urmărită și pe planul mijloacelor lingvistice. La Ureche, „frazele cad ca niște brocarturi grele sau în felii ca miera”, însă invenția epică și darul narativ sunt nule. Respirația epică apare la Miron Costin înveșmântată în sintaxă literară, copiată după modelul latin. Fraza lui Neculce curge firesc, ca o

apă scăpată din relieful abrupt al munților, și în propozițiile lui intră în egală măsură „tonul bârfitor și moralizator“ și complexitatea pamfletară alcătuită „din ciudă și vaiete, din culoare și încărcătură“; fragmentele epice se încheagă deseori în adevărate capitole romanești, unde destinul uman e surprins în desfășurarea lui, iar în răpirea lui Duca-vodă de polonezii întorși de la asediul Viennei, G. Călinescu reține „întâiul fenomen de realism nuvelistic“ în literatura română. G. Călinescu, ca și N. Iorga, înainte de el, ignoră *O samă de cuvinte*. Motivarea omiterii, pe care G. Călinescu nu o face, s-ar găsi, poate, în ideea că scânteietoarele „nuvele“ neculciene nu sunt rezultatul unui efort artistic creator individual. Nemaiprezentând același interes artistic, istoriografia ulterioară lui Neculce e abia amintită.

Capitolul *Cronicarii munteni* are același caracter polemic. Încă din *Prefață*, G. Călinescu regretă că din neobiectivitatea muntenilor s-a tras pripit concluzia lipsei de valoare literară a acestora. De aceea tinde a dovedi contrariul. Permanent, muntenii sunt raportați antitetice la confrății lor moldoveni, și deși nu se ridică la arta portretistică a celor de peste Milcov, limba repezită, nervoasă, permite mânuitorilor ei realizarea unor veritabile tablouri dramatice. Încântătoare i se pare „ritmica aceea mahalagesc pitorească“ a Popescului și este sesizată particularitatea lingvistică a regiunii ce va da mai târziu posibilitatea să se vorbească de existența balcanismului. Fragmentele epice au „o tehnică mai modernă“, iar în *Istoria Țării Românești de la anul 1689*, scrisă în cinstea Brâncoveanului, îndemânarea de a mânui dialogul și de a mișca oamenii în scenă „este afară din comun“. Fluiditatea limbii, conjugată cu o imaginație bogată, îi dau putința lui G. Călinescu să noteze îndrăznețe filiații în cuprinsul literaturii autohtone. Dușmănia autorului *Cronicii Cantacuzinilor* „e de o vulgaritate sănătoasă, argheziană, inventivă în injurii“; „mersul volubil“ al frazei Stolnicului Cantacuzino „e cam caragialesc“. Limba conferă multor pasaje caracteristici scenice, și întâlnirea dintre Brâncoveanu și clucerul Constandin Știrbeiu se înrudește „cu mișcarea teatrului unui Delavrancea“.

Mulți au fost indignați de spațiul minor acordat lui Dimitrie Cantemir, căruia i se analizează, după parcurgerea biografiei, numai *Divanul* și *Istoria ieroglifică*. G. Călinescu își motivează alegerea prin invocarea aceluiași criteriu, reliefând valoarea literară a unor cărți „necitite, rău editate, socotite ilizibile și pedante de către istorici...” Analizând-o pe cea dintâi, G. Călinescu reține efortul de a scoate „din nimic un vocabular filosofic”. Personalitate europeană, D. Cantemir e pus în contextul adecvat cu firesc. Pesimismul biblic al cărții „e de o uimitoare asemănare cu dialogurile de mai târziu ale lui Leopardi”. Ca termeni de referință sunt luați Volney, Van Helmont, Seneca, Cicero. Și peste tot e relevată frumusețea artistică a textului, naturalețea dialogurilor, patosul dramatic al enumerării gloriilor întoarse în lutul fierbinte, strania „frumuseță litanică” a cutărei fraze, disertația pe marginea condiției umane, picturalul abstracțiunilor.

De la început, *Istoria ieroglifică* e comparată cu *Le Roman de Renard*, comparația concepută fiind însă cu țeluri polemice. După ce face sumar istoricul procedului, G. Călinescu reține limpezimea frazei, „invenția verbală extraordinară” și așază structura compozițională a cărții în același context: în invertirea mijlocului cu începutul operei l-a urmat pe Heliodor, iar „scolasticismul din *Divan* este aici cultivat cu conștiință în scopuri caricaturale, după procedeul lui Voltaire”. Peste tot accentul e pus pe relevarea frumuseților artistice ale textului, întreaga carte e desfăcută minuțios în părțile componente, sunt reținute scenele caracteristice, observate nuanțele dialogului, se insistă asupra caracterului duplicitar al personajelor, este prinsă reacția subiectivă a povestitorului ș.a. Accentul e deplasat în continuare pe însușirile narative. Din călătoria fabuloasă spre izvoarele Nilului, Cantemir dă „uimitoare descripții văzute cu un ochi de caligraf persan”, superior lui Ariosto. Planul prinderii Inorogului, întocmit de Râs, are accente molierești; în plăcerea debitării proverbelor și zicătorilor, G. Călinescu descoperă limbuția lui Creangă; „eleghiile” în cadență populară și tratarea cultă a metaforei țărănești prevestesc pe Eminescu. Abia observată, o

linie de demarcație fină e trasă între cronicari și Cantemir: „cronicarii au farmec lingvistic și dar de povestire, Cantemir e scriitor, creator, aducând idei și combinații. Figura lui, umbrită azi, e a unui om superior“. Îndată, domnitorul moldovean e așezat pe pânza literaturii străine, într-o frază concludivă, din care răzbate o subtilă mândrie: „Voievod luminat, ambițios și blazat, om de lume și ascet de bibliotecă, intrigant și solitar, mânuitor de oameni și mizantrop, iubitor de Moldova lui, după care tânjește, și aventurier, cântăreț în tambură țarigrădean, academician berlinez, prinț rus, cronicar român, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru“.

Pentru prima oară, G. Călinescu oferă cititorului un capitol de poezie anterior Văcăreștilor, îndeobște recunoscuți drept ctitori ai poeziei culte românești. Capitolul debutează polemic, cu denunțarea falsului săvârșit de Hasdeu, ce susținea a fi găsit pe filele unei psaltiri o cântare războinică, compusă de însuși Ștefan cel Mare. Apoi, cronologic, urmărește nașterea poeziei românești de la Udriște Năsturel, prin Varlaam, la Miron Costin, singurul ce „poate fi socotit un liric în înțelesul adevărat al cuvântului“. De la acesta reține lirismul deșărtăciunii, impregnat cu mireasma biblică a stihurilor din *Viața lumii* și eterna temă a curgerii timpului. Un loc deosebit face istoricul *Psaltirii* lui Dosoftei. Citatele, precedate de o frază enunțând o observație generală, sunt numeroase.

Poeziei îi subsumează G. Călinescu cronicile rimate din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Comparate cu cele moldovene, cronicile muntene i se par superioare prin pitoresc, „spontaneitate vulgară și o anume repeziciune mimică“. La loc de frunte e pus pitarul Hristache, întâiul adevărat poet burlesc muntean. Particularitățile stilistice, facilitatea versificării, amestecul „hazliu“ de mahalagisme, turcisme, grecisme și îndeosebi acel „inefabil al volubilității, ieșit din ingenuitate“, sunt puse alături de accentele critice ale cronicii: „Avem de a face cu o critică de exponent al păturilor joase, comic bombastică în înregistrarea întâmplărilor, mușcătoare, de o semerenie istorică și de o mare și sinceră gălăgie în expresia

sentimentelor, cu ceva lăutărie și vulgaritate“. Comparată cu *Tragodia sau mai bine a zice jalnica Moldovei întâmplare* a lui Beldiman, ultima e inferioară, artistic, prin contrastul dintre intenție – Beldiman a încercat „să fie sublim, dovadă vaietele sale“ – și realizare: o bufonerie din care răsar rareori scene tăiate cu măsură. Raportată neconținut la literatura ulterioară, G. Călinescu găsește corespondențe neașteptate: unele versuri par scoase din *Flori de mucigai*, altele, de o „încântătoare neghiobie“, par producții semnate de Urmuz.

Întâia secțiune a *Istoriei* se încheie cu un scurt paragraf dedicat folclorului. Dată fiind bogăția literaturii culte, G. Călinescu e de părere că nu trebuie acordată „o exagerată importanță poeziei populare“. El nu neagă individualitatea inefabilă a folclorului, observă existența în lirică a unor „momente de mare poezie“, dar producția orală trebuie luată în seamă când „trece ca materie de inspirație și prelucrare în literatura cultă“. „Importanța capitală“ a folclorului constă în a fi izvor de inspirație literaturii culte. La aceasta a contribuit și extracția rurală a multor scriitori români, a căror atenție s-a oprit asupra temelor ce puteau servi la alcătuirea unei tradiții naționale. Așa au luat naștere miturile, dintre ele, de notorietate bucurându-se patru: *Traian și Dochia*, simbolul constituirii poporului român, *Miorița*, ilustrând strânsa legătură dintre om și natură și, pe de altă parte, acceptarea morții drept dizolvare în elemente, *Meșterul Manole*, simbolul condiției creației umane, și mitul erotic al *Sburătorului*.

1.3. „Descoperirea Occidentului“

Ceea ce istoricii literari mai noi au numit literatură premodernă, G. Călinescu o pune sub semnul „descoperirii Occidentului“ de către români, pe plan cultural. Ideea nu era nouă. Fragmentar o studiaseră Sextil Pușcariu și N. Cortojan, însă G. Călinescu discută pentru prima dată problema influenței Occidentului sub raport estetic, extinde această influență asupra perioadei de la 1778 la 1826 în întregime și-i demonstrează existența.

Toată această secțiune e clădită pe trei idei directoare. Mai întâi e prezentată epoca. Declinul orânduirii feudale, domniile fanariote, răscoala lui Tudor Vladimirescu sunt absorbite în biografiile lui Conachi, Iancu Văcărescu și Ion Budai-Deleanu. În concepția călinesciană, occidentalizarea se sprijină pe două personaje: Dinicu Golescu și Gh. Asachi. Golescul rămâne zguduit de cultura Apusului. Schimbarea la față a acestui boier „simbolizează întreaga noastră renaștere” spirituală. Civilizația Occidentului găsește în Dinicu o judecată dreaptă și o sete nepotolită de cunoaștere. El observă totul și se extaziază de toate. Contrastul dintre ceea ce a lăsat în urmă și ceea ce întâlnește în drum îl face să treacă „din emoții în emoții, de la uimire la rușine, din apatie la o aprigă voință de bine și progres” pentru țara sa. Dar, dincolo de aparențe, G. Călinescu intuiește în Golescu un suflet „primitiv”: „El are înțelegerea țaranului care merge la bălci” – și aici îi dăm dreptate. Să se compare, de pildă, însemnările despre Occident ale tânărului Odobescu; un sfert de veac le desparte, dar distanța dintre percepția sobră, reținută a lui Odobescu și extazul golescian e enormă: „Cu incapacitatea lui de a se analiza, de a-și da seama de valorile țării lui, el cade în extaze profunde la cele mai neînsemnate lucruri, așa cum boierii, tovarășii lui de clasă socială, se năruiau turcește la un cântec de lăutar”.

Dacă spiritul patetic al munteanului Dinicu e zguduit dorind prefacerea în bine a țării lui, în moldoveanul Asachi G. Călinescu vede un rural amestecat de civilizația Occidentului. O complicată biografie dă o stranie figură literară, și G. Călinescu o disecă cu voluptate. Poposind în Italia, tânărul cunoaște pe Bianca Milesi și, în tovărășia cosmopolitei tinere, Asachi va intra în saloanele princiare ale vremii; platonismul relațiilor dintre Bianca și tânăr („fata se distra petrarchizând, iar Asachi se îmbăta de acest joc necunoscut pe malurile Bahluiului) depărtează pe tânăr din ce în ce mai mult de contingentele realului. Așa se explică, la întoarcerea în țară, curgerea vieții lui Gh. Asachi pe două fâgăse antitetice: pe plan practic desfășoară știuta activitate de îndrumător cultural; în planul creației, plutește deasupra contemporanilor, care nu-l înțeleg și nu-l gustă: ameteala lui s-a manifestat în străduința de a construi în termeni clasici o mitologie literară română.

Scriitorii ultimelor două decenii ale secolului al XVIII-lea și din primele două decenii ale veacului următor cunosc bine literatura străină a secolului al XVIII-lea, îndeosebi cea minoră, și ceea ce i-ar caracteriza este „o puternică întipărire de clasicism decadent“. Din această perspectivă sunt analizați poeții. Întorși spre trecut, Vasile Aaron și Ion Barac prefac materia cavaleriească a lumii feudale, iar dintre mărunții versificatori ai epocii: Țichindeal, Vasile Pogor, V. Dimache, I. Prale, V. Fabian Bob, se ridică asemeni unor cariatide siluetele Văcărescului cu fiii și nepotul său, în Muntenia, I. Budai-Deleanu și C. Conachi, în Transilvania și Moldova. Aici, tehnica analitică a lui G. Călinescu, aplicată unei literaturi prin excelență artistică, se desfășoară nestingherit. Precedată de o scurtă incursiune în istoria familiei, biografia lui Conachi e o pagină de roman cu ironice și indirecte aluzii la contemporaneitate, căci episodul cu măgarul alb găsit de fratele poetului lângă un stejar vizează gândirismul: „Prins de slujitori, măgarul fugi în trei rânduri până ce boierul se dumeri că «minunata dihanie trebuie să fie un coborâtor al măgarului care dusesese în Egipt pe Maica Precista și pe Domnul Nostru», dacă nu chiar acel dobitoc însuși“. Poezia este amplu comentată, caracteristica poetului constând în a fi „singurul nostru poet dedicat exclusiv eroticei“. I se urmăresc înrăuirile, G. Călinescu demonstrând cunoașterea de către Conachi a micii poezii apusene a secolului al XVIII-lea: Colardeau, Dorat, Parny, J. B. Rousseau și în special Fleury. Caracterizarea de mai sus îi servește în a apropia pe Conachi de Petrarca, susținându-și aserțiunea cu un număr de exemple scoase din versurile mereu îndrăgostitului boier moldovean. De fiecare dată sunt căutate și reliefate acele atitudini din comportamentul omului, în care se realizează pe plan social. În scrisorile lui Conachi, adresate Mitropolitului Veniamin, G. Călinescu intuiește un precursor al junimismului, „inimic al occidentalizării grăbite ce nu respectă legile naturale“. Nu mai puțin interesantă este sesizarea direcțiilor ideologice ale gândirii lui Iancu Văcărescu. El fusese „un unionist înfocat și deschis într-o vreme când se punea reticență în această

problemă, ca și un atacator al liberalilor – „constituția liberă e o minciună, o formă goală” – înaintea lui Eminescu.

1.4. Literatura între anii 1827–1870

Perioada numită cu un termen generic generația de la 1848 rămâne în viziunea călinesciană partea cea mai turburătoare a istoriei sale literare. Revoluționarii, revoluția însăși, ecoul ei în rândul maselor populare, atitudinea puterilor vecine, epoca într-un cuvânt, în întregime, dinainte, în timpul și de după revoluția de la 1848, cu relațiile fundamentale, reînvie ca în paginile unui roman. Sub mijloacele specific românești simți numaidecât rigoarea omului de știință. Neegalat până acum, acesta rămâne cazul cel mai elocvent de dizolvare a elementelor economico-politice într-o sinteză desăvârșită. Fenomenele complexe ale epocii sunt cuprinse într-o viziune dialectică. G. Călinescu stabilește legăturile vizibile dintre lucruri și idei, iar instinctul de creator îl ajută să întrezărească și să evidențieze legăturile ascunse ochiului comun, să stabilească o interdependență reală, fascinant de verosimilă și în același timp necesară. Plecând de la cazuri particulare, istoricul literar realizează o imagine sintetică de ansamblu, de mare suplete, la care pot medita cu folos mulți istorici; de aici coboară din nou la analiză, reluând din unghiuri neașteptate destinele individuale și proiectându-le pe pânza istoriei: „...în umbra literaturii dospea carbonarismul. Ion Ghica, Tell, N. Bălcescu și alții făcură o «Frăție cu trepte de inițiere și ierarhii de factură clericală: diacon, preot, arhiereu» [...] Scopul lor era de a încadra țările române în mișcarea revoluționară internațională, chiar cu impresia de a fi victima intrigilor. Politica lor s-a dovedit justă. Ei aveau nevoie de un program care să inspire încrederea Europei liberale și deci făcură unul foarte democratic. Prin asta câștigau clasa de jos, țărănimea, cea mai numeroasă și mai nemulțumită. N-aveau vreun interes să piardă pe boieri, dintre care unii erau ei înșiși niște revoluționari de bună voie. Pentru aceștia aveau ideea unității naționale, scumpă tuturor“.

Nici unul din personajele angrenate în complexele evenimente de la 1848 nu este idealizat. Înainte de toate, scriitorii rămân oameni cu idealuri și ambiții, temperamente individuale solicitate a lua parte la o acțiune comună, oameni aflați pe diferite interioare, dar întâlnindu-se pe planul comun al ideologiei. Angrenate într-un proces revoluționar ce impunea luarea unei atitudini, personajele își exprimă inevitabile rețineri și elanuri, idiosincrasii și afinități, de unde sinuozitatea comportamentului, explicabil și istoricește și caracterologic. Acesta și este rostul numeroaselor amănunte biografice. Voluptatea cu care G. Călinescu urmărește viețile eroilor săi este în afara oricărei discuții, și, dincolo de aparențe, oamenii trăiesc uluitor, căpătând trăsături sculpturale. Reținem și modernitatea unghiului de relatare. Înaintea folosirii lui în proza artistică, G. Călinescu întrebuințase procedeul cuprinderii aceluiași fenomen din perspective diverse, potrivit prisme prin care oamenii îl privesc. Una este desfășurarea revoluției în viziunea lui Eliade Rădulescu, alta în concepția lui Bălcescu, altfel vede și judecă aceleași evenimente C. A. Rosetti și mereu copleșitoare rămâne uluitoarea senzație de lucru aieva trăit.

Cele mai multe pagini sunt tablouri de epocă cu moravuri și culoare specifică. Copilăria și adolescența lui Eliade Rădulescu constituie o introducere în istoria învățământului din Țara Românească. Inițial, tânărul e lăsat în umbră, istoricul literar scoțând pe primul-plan profesorii și obiectele de învățământ. Pe nesimțite, Eliade trece deasupra, ca profesor și director la Sfântul Sava, urmărit apoi, prin recurgera la documente și citate din operă, în viața intimă și în inițiativele întreprinse. Devenit tipograf reputat, Eliade bagă de seamă mișcarea subterană ce se pregătea, și în acest moment G. Călinescu îi execută repede un examen al gândirii, făcând această încheiere scoasă atât din studiul operei, cât și din întrezărirea trăsăturilor de caracter ale omului: „Starea de spirit a lui Eliade e clară: el avea ciudă pe boierimea cu pretenții care-l privea de sus pe el, om nou, pătruns numai prin merit, dar și repulsie față de revoluționari, care umblau să strice o ordine în sânul căreia se strecurase. Conservatorismul acesta este al tuturor

oamenilor fără trecut“. De aici încolo, G. Călinescu împletește viața lui Eliade cu desfășurarea mișcării revoluționare; uneori, evenimentele îl copleșesc, alteori se zbate să rămână deasupra lor, în toate Eliade aducând un temperament puternic individualizat: omul e violent, „dintr-o bucată în felul lui, plin de bun-simț și politică speculativă, incapabil de a înțelege necesitatea practică a exagerărilor programatice și a compromisurilor, și mai ales încăpățânat, plin de vise, cu sentimentul tot mai accentuat că toată lumea îl persecută pentru marile lui dreptăți“. Marea popularitate în rândurile burgheziei îl făcea indispensabil; pe de altă parte, el însuși se temea a nu rămâne în afară. Din vanitate declară, dimpotrivă, că s-a făcut apel la el, și acceptarea sa a venit după o matură chibzuință. Revoluționarii intenționau a se sluji de el ca de un drapel și de a-l da la o parte la întâiul prilej, Eliade visa și el să domine pe tinerii crezuți fără experiență. Lucrurile se precipită: pregătirea Constituției, adunarea de la Islaz, jurământul lui Bălcescu și fuga lui, visurile de domnie ale lui Eliade ș.a. se derulează amețitor.

Aceleași evenimente privite cu ochii lui N. Bălcescu scaldă revoluția într-o lumină roșie, strălucitoare. Omul însuși „fu revoluționarul pur, arzând pentru cauză, punând în luptă fraternitate ori intrigă, inițiativă, îndrăzneală și idei practice, multe gesturi care în mișcări de acestea aprind mulțimile și creează mituri și mai ales un spirit de diplomatie externă conspirativă extraordinară“. Materialul documentar și amintirile contemporanilor sunt dizolvate într-o biografie axată pe un mesianism pozitiv. De la însemnările din cronicari, strânse în caietul observat de Ion Ghica, până la lupta pe baricadele Parisului și activitatea desfășurată în țară, viața lui Bălcescu este integral subordonată revoluției, și toate amănuntele concurează la realizarea unei personalități fascinante. Istoricul literar urmărește cu multă simpatie acțiunea desfășurată în Transilvania, zbaterea lui la Paris de a se pune în legătură cu emigranții de toate neamurile, lupta revoluționarului cu boala, febrilitatea cu care lucrează la terminarea operei istorice sunt

învăluite în lumina tristă a curgerii neîndurate a timpului, iar imaginea ultimilor ani te urmărește obsedant: „Ras, inverosimil de osos și exotic, cu fruntea enormă ca un craniu gol, pletos, gătit într-o mare cravată neagră, el are privirile rătăcite ale unui mistic meridional, uscăciunea asimetrică a personagiilor lui El Greco“.

Un „ardent, vibrând la toate sublimitățile“, îi apare C. A. Rosetti. Întrebându-se care-i starea lui de spirit ca om politic, G. Călinescu dă această nouă privire de ansamblu asupra gândirii revoluționarilor: „Punctul capital din programul pașoptiștilor era de a realiza unirea Principatelor și de a le scoate de sub suzeranitatea Porții. Era dar firesc ca ei să îmbrățișeze ideologia acelor care combăteau regimurile imperialiste și reacționare de atunci. Limbajul *Proclamației de la 1848* este de stil mazzinian, grandilocvent religios și naționalist, dar cu nuanță liberală, ce convenea tuturor cercurilor emancipaționiste de atunci, lupta având scopuri naționale, dar ducându-se pe teren internațional de către mai multe popoare oprimare“. Luat din unghiul acesta, C. A. Rosetti aducea în mișcarea revoluționară nota lui particulară: el e naționalist înainte de toate. „Nația este datul prim și ultim. Noțiunea de libertate e subordonată totdeauna celei de națiune.“ Multe lucruri sunt judecate și formulate cu un invidiabil simț al proporțiilor. Lui G. Călinescu nu-i scapă nici cauzele care îi apropie pe acești intelectuali de revoluție, dar îi determină pe unii peste puțină vreme să-i devină ostili: „Pașoptiștii erau mai toți boieri și făcuseră reforme din generozitate, cu de la ei voință, nu consultând mulțimile, ci silindu-se a le explica reformele. După înfăptuirea Unirii și a Statului român modern, acești revoluționari de salon au început să se simtă plictisiți de amestecul noii democrații needucate și să simtă la fel cu conservatorii progresiști care făceau drumul invers“.

Alături de aceste ipostaze umane, reprezentând tot atâtea caracterologii tipice mijlocului de veac trecut, se ivesc spiritele constructive, messianici „mai discreți sau mai profetici, cu sentimentul în orice caz de a avea o misiune, care însă știu s-o traducă în termenii ei pozitivi“. „Cel mai puțin teatral“ dintre

aceștia „și cel mai constructiv“ este M. Kogălniceanu, și viața lui în întregime e organizată pe ideea chemării spre mari acțiuni constructive. Învăță desenul, ia lecții de muzică, înoată? – Vrea să devină „însămnat printre moldoveni“; cere surorilor rețetă pentru facerea dulceților? – Manifestă neașteptate înclinări gospodărești; se silește a ieși în lume și a străluci prin bună prezentare și instrucție? – Afișează „un democratism special, constând nu în disprețul de bunuri lumești, ci în convingerea că ele se datorează meritului, iar nu nașterii“. După stabilirea la Berlin, în urma dorinței lui Sturza, tânărul își face un program de studiu și pune în realizarea lui ambiția de mai târziu a lui Titu Maiorescu. Mereu se gândește la țară, și eforturile în întregime sunt subordonate unui scop superior.

În cazul lui N. Bălcescu, C. A. Rosetti, Mihail Kogălniceanu, Eliade chiar, personalitatea omului copleșește opera, și G. Călinescu atrage atenția nu o dată asupra acestui lucru. Totuși, opera nu e minimalizată, dimpotrivă, i se scot în relief virtuțile sub raport exclusiv estetic. De aici a rezultat și diviziunea epocii în cinci capitole, și trebuie să avem în vedere că titlurile lor țin atât de notele esențiale ale operei, cât și de trăsăturile de caracter și de activitatea concretă a autorilor, pe plan social sau literar.

Intitulat *Romanticii, 1827–1848*, cu subtitlurile: *Cântăreții ruinelor. Damnații. Messianicii utopici*, întâiul capitol reunește trei grupuri distincte de scriitori așezați sub o orientare comună. Cârlova este cântărețul ruinelor, și cu analiza poeziei sale, G. Călinescu pătrunde în poezia europeană a secolului al XVIII-lea. Cârlova este romantic, dar la ceilalți scriitori romantismul nu este dominant, ci se împletește cu clasicismul, cum erau de altfel oamenii: educați în spirit clasic, dar torturați de idealuri romantice. Reprezentativ pentru oscilarea între cei doi poli rămâne în viziunea călinesciană Gr. Alexandrescu, „om spilcuit, lins, visător, mai apt pentru cariera de poet la o curte princiară“. A. Hrisoverghi nu e atât un romantic, cât romantică este imaginea pe care contemporanii și-o fac despre el; Daniil Scavinschi și C. Negruzzi, biograful lui,

„au asupra vieții o viziune romantică și înțeleg pe poet ca o ființă singulară, apăsată de fatalitate“.

Messianismului utopic și pozitiv i se opun pe plan literar *Antiborjuriștii*, oameni cu atitudini retrograde, ieșiți din „ajunșii ultimelor decenii, boiernași intrați în lumea privilegiilor pe calea slujirii la curțile mari“. Toți vor să guste din noua lor stare, sunt speriați de liberalism și „devin apărătorii unui vechi regim nemișcat“: C. Facă, Zilot Românul, C. Bălăcescu și colonelul Lăcusteanu, „un reacționar pitoresc“, la care găsești „toate cusururile burghezului: sentimentalitatea familială, moralismul, umflarea oficială, platitudinile sublime, oroarea de orice reformă generoasă, o lipsă inocentă de patriotism cu sentimentul de a-l avea“.

Întemeierea prozei. 1840. Întâii umoriști grupează pe Ermiona Asachi, C. Negruzzi, Anton Pann și Cilibi Moise. Negruzzi, urmat la oarecare distanță de A. Pann, se distanțează de ceilalți, și analiza, culminând cu *Alexandru Lăpușneanu*, e magistrală. Sub pretextul înțelegerii operei, G. Călinescu realizează o excelentă descriere a Iașilor cu societatea lui cosmopolită și luxoasă din jurul anilor 1840; cu viața lui D. Bolintineanu, „romantic macabru și exotic“, intră în scenă epoca de după 1848; alături stă C. Stamati, poet „eminent, mai mare în privința limbii ca Bolintineanu, în câteva puncte comparabil doar cu Eminescu“.

Perioada de după revoluția de la 1848 până la 1870, momentul afirmării notabile a Junimii, e divizată în patru capitole, G. Călinescu grupând scriitorii după tendințele interne ale operei lor. Primele trei se ocupă de poezie. Întâiul, intitulat *Poezia măruntă după 1840. Patrioți și unioniști*, își are rădăcinile în deceniul revoluției; poeții își au privirile întoarse spre idealurile revoluționare din care și-au făcut un crez: sunt „patrioți și unioniști“. În mijlocul lor, asemenea unei coloane, se ridică Vasile Alecsandri, „poetul oficial“, ce absoarbe toate sevele și cântă pe toate coardele. În umbra lui Alecsandri se dezvoltă o generație de „poeți minori“, a căror liră a fost strivită între Alecsandri și Eminescu. Dezvoltare distinctă cunosc „proza și teatrul după 1859“.

În puzderia mărunților versificatori, G. Călinescu se străduiește să restabilească proporțiile valorice. Cezar Bolliac e un exemplu. Fost-a Bolliac trădătorul de care vorbeau contemporanii? Prin coroborarea datelor biografice, G. Călinescu ajunge la încheierea că zvonurile sunt excesive și probitatea omului nu poate fi pusă la îndoială. Fără temeuri ignorată, poezia lui Bolliac este substanțială; poetul are simțul înăscut al viziunilor grandioase, evocă furtuna haotică în munți, contemplă solitudinile și are intrări ce vor sta în atenția lui Eminescu. Aceeași grijă e pusă în conturarea personalității lui Andrei Mureșanu. Cu citate convingătoare și cu un comentariu malițios, G. Călinescu dovedește că Mureșanu a dus o politică de umilințe și compromisuri morale ce „stîrbesc mult aureola de martir național” a poetului. În privința poeziei, reține și exagerările lui Titu Maiorescu, și ale lui Aron Densușianu și, încercând să rămână neutru, subliniază perimarea, sub raport estetic, a unora din versuri, dar și aerul profetic, solemnitatea și lapidaritatea altora. Ceilalți poeți sunt cu multă hotărâre înlăturați: ca poet, G. Sion „e nul”; a scris „fabule fără valoare și teatru”; „remarcabil” e ca prozator; C. Negri „e un amator, stimulat de V. Alecsandri, pe care-l imită”, însă darurile i se revarsă în corespondență: „scrisorile lui române și franceze sunt voltairiene”; sumar expediați rămân D. Dăscălescu, G. Săulescu, C. Caragiale, C. Aricescu, Al. Pelimon, N. Istrati, Ion Sârbu ș.a. Asupra unora va reveni, generos, peste un deceniu și jumătate.

Personajul central al perioadei rămâne V. Alecsandri. Aproape cinci decenii din viața poetului sunt văzute prin prisma migrației. Multe dovezi sunt strânse spre a sugera viața interioară a poetului, ridicată pe baza existenței fizice. Alecsandri este un meridional cu oroare de frig, de efort fizic, de mizerie, două imagini sugerându-i foarte bine firea: în verandă, primăvara, răsturnat în jilt, poetul face rezerve de lumină; iarna, când viscolește, poetul la gura sobei, cu un cățel alb pe genunchi, se întreține cu „la Muza dragălașă”. Mulțumit de viață, optimist incorigibil, străin de durerile lumii, e firesc, sună încheierea, ca Alecsandri „să fie mulțumit de sine”. În același timp, societatea vremii îl înconjoară cu delicate atenții,

fiindcă „el e la nivelul trebuințelor practice de luptă culturală și în consonanță cu aspirațiile politice ale vremii“. Buna primire e luată de Alecsandri drept judecată critică, eroarea e firească, deoarece „omagiile care i se aduc puteau să îmbete pe oricine“.

Scriitorul și opera lui sunt examinați sub semnul viabilității. Traversată tematic, lirica e repede epuizată, două fiind direcțiile în care merge interesul criticului. Mai întâi înlătură reziduurile din parcurgerea *Doinelor*, reține lipsa vocabularului liric. Însă de pe acum în spatele scenelor populare vede pe viitorul om de teatru; elogiază „buna înscenare“ din *Grozea*, „truculența“ din *Strigoii*. Erotica, „mai profundă în intenții, rămâne senzuală și zaharată“; cu toate că Alecsandri a intuit momente și scene ale marilor teme lirice, contemporanii nu le-au prețuit, aplaudând elementul declamator. Pastelurile aduc o noutate indiscutabilă: pentru prima dată se cântau în lirica română intimitatea, meditația la masa de scris, reclusiunea, somnolența în fața focului. Ele sunt analizate pe îndelete: omenești și anotimpuri; capodoperele rămân cele izvorâte din trăsăturile de caracter ale omului și din teama de gerul scitic, cântat și de Ovidiu. Succint, dar nu superficial, sunt prezentate legendele; ele „depășesc tot ce se scrisese până atunci în acest gen“. Este amintită influența lui Victor Hugo, intenția poetului de a alcătui o epopee națională cu material folcloric și peste tot sunt scoase în primul-plan frumusețile artistice și ideile fundamentale: oroarea de crimă, de tiranul sângheros, admirația pentru eroii naționali.

În contextul epocii e așezată și opera dramatică a lui Alecsandri. Într-o „bună măsură“, el „a localizat“, dar atitudinea era în spiritul vremii. De aceea, observă G. Călinescu, „toată problema în textul lui Alecsandri rămâne de a constata puterea comică, proprie autorului, calitatea inefabilă a dialogului său...“. Din acest unghi sunt recitate *Generele lui Hagi-Petcu*, *Farmazonul din Hârleu*, *Creditorii*. Cu siguranță sunt reținute părțile viabile și scenele ce evidențiază însușirile artistice ale dramaturgului. Ca peste tot, deliciile lecturii le dă larga sferă a filiațiilor: *Iașii în carnaval* are mult din comicul de încurcătură din *D-ale carnavalului*; Antohni din *Zgârcitul risipitor* gustă

voluptatea atingerii aurului ca Hagi Tudose; Tribunescu „e un părinte“ al lui Cațavencu. Sunt amintite multele „cânticele comice“ ce „izbutesc să învingă vremea“, și istoricul literar se extaziază în fața ultimelor lucrări dramatice ale lui Alecsandri (*Despot-Vodă*, *Fântâna Blanduziei*), ce „aduc un progres de adâncime neașteptat“, analiza prozei – „poate [...] cea mai durabilă parte a operei lui Alecsandri“ – încheind prezentarea operei.

Doi sunt poeții în „momentul Alecsandri“ asupra cărora G. Călinescu se apleacă cu multă atenție: Sihleanu și Depărățeanu. Cel dintâi ar fi putut fi un substanțial poet; trăsăturile lui particulare sunt bine intuite: „Între lirismul de iatac al lui V. Alecsandri și nemișcarea lăuntrică a lui Eminescu, Sihleanu ar fi adus, de trăia mai mult, un temperament sanguin, furtunos, de fiu de boier cult trăind între salon și sălbăticia de la moșie, biciuit de tulburea ereditate pe jumătate aristocratică, pe jumătate câmpenească“. Celui de al doilea, G. Călinescu îi încearcă o reabilitare. Franțuzismele și italienismele lui, neintegrate în spiritul limbii, sunt anacronice, totuși sfortarea în sine rămâne „interesantă“. În versurile sale, G. Călinescu descoperă un instinct al inefabilului, poetul având „pentru asta subtilitatea emoției, muzica și măiestria construcției lirice“. Spre a o dovedi, reproduce *Ella*, parțial, și *Lila*, în întregime, înlocuind neologismele prea țipătoare; în cea dintâi găsește „un suav portret rafaelit“, în a doua, „fineți exotici și hieratisme necunoscute acelei vremi“. Ce-l încântă cu deosebire în lirica lui Depărățeanu este imensitatea tablourilor, proiecțiile enorme și exercitarea în grație a spiritului satiric.

Proza și teatrul după 1859. Eseul și romanul adună structuri diferite, însă apropiate prin ținuta artistică a scrierilor. Cine parcurge paginile acestea, nu poate trece peste foarte via senzație a existenței unui sentiment de congeneritate între autor și scriitorii studiați. Ei sunt bătuți cu familiaritate pe umăr, persiflați, întâmpinați cu o ridicare din sprâncene și un zâmbet în colțul buzelor: Odobescu e mângâiat cu epitetul „leneșul scriitor“, Hasdeu are o combativitate „de Don Quijote de pustă“, N. Filimon, este numai „autodidact“, dar „cu o putere de exprimare eminentă“. Ironiile de cele mai felurite nuanțe

abundă: Granda era „încrezător în viitor și prietenii puneau mari speranțe în el“, însă „noul Cromwel, nepot al lui Byron, nu făcea decât o carieră mărunță și risipită“. Prilejul era nimerit pentru introducerea unor aluzii la adresa bardului de la Mircești: Alecsandri, care se credea descendent al unui cavaler venețian, făcea haz de fantezia genealogică a lui Gr. H. Granda“, ori despre *Răzvan și Vidra*, „dramul“ ironizat de Alecsandri, „căruia totuși îi va servi ca model“.

Mai e de observat altceva: din biografiile scriitorilor de seamă, G. Călinescu năzuiește să scoată câteva tipuri umane și în bună măsură reușește. Toate datele biografice ale lui Odobescu se concentrează într-o existență de aristocrat coborât aidoma dintr-un roman de Balzac; N. Filimon este tipul micului burghez „iubitor de mâncăruri bune“, autodidact, înzestrat cu simțul muzicii; Gr. H. Granda, romanticul ce-și fabrică genealogii dubioase, I. Ghica, diplomatul căruia nu-i displace aventura, din tribulațiile vieții lui Hasdeu, care a dovedit de timpuriu o mare și constantă atracție spre sexul slab, realizează tipul omului fatal ș. a.

Totodată paginile oferă o bogăție de filiații în cuprinsul literaturii române și al celei universale, într-o doză atât de masivă, cum nimeni nu mai făcuse până atunci. Palatul domnesc din *Doamna Chiajna*, „studiu de arhitectură istorică, întâie încercare, verbală, de a determina stilul românesc“, e personajul principal: pentru argumentare e adus în sprijin Victor Hugo cu *Notre-Dame de Paris*. *Pseudo kineghetikos*, „badinaj de erudit, frecventator de saloane, o divagație amabilă în jurul ideii de vânătoare“, e așezat în contextul clasicilor europeni întârziați, a căror erudiție vine „și dintr-un dispreț pentru haosul fanteziei romantice“. Cartea are asemănări cu *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre; abia pe parcurs autorului i-a venit probabil ideea de a face un *Laokoon* dar diferența e repede stabilită: Lessing dezvoltă tema sistematic, în vreme ce Odobescu „bate câmpii cu grație pe simplă firmă verbală a vânătoarei“. De la clasicul german a luat „aspectul erudit al paginii“, în rest tehnica lui constă „în ruperea sistematică a

oricărui sistem“, iar în descrierea Bărăganului, Odobescu e un Th. Rousseau, în linia lui Eliade.

Irepetabilă, până acum, rămâne analiza romanului *Ciocoli vechi și noi*. Prologul îi trezește lui G. Călinescu analogia cu psihologiile la modă în Franța lui Ludovic Filip. Prin temă, scrierea este „un mic roman stendhalian“, cu toate că îi lipsesc filiația directă și luciditatea analitică, iar pe Dinu Păturică, „oricât de enormă ar fi comparația“, G. Călinescu îl așază alături de Julien Sorel, într-o paralelă plină de subtilă simțire patriotică: „Julien era un fiu de țăran care știa puțină latinească, Dinu Păturică e fiul unui treti logofăt, fost vâtaf de curte și știe să scrie și să citească, cunoscând și puțină elinică. Julien intră ca preceptor la un nobil rural și devine și amantul soției aceluia, Păturică intră în slujba postelnicului Andronache Tuzluc și-i ia țitoarea, pe Kera Duduca. E adevărat că Julien se împinge în societate prin femei, prin persuasiune, în sfârșit prin mijloace mai mult sau mai puțin oneste. Păturică jefuiește pe Tuzluc, minându-l, se îmbogățește pe căi necinstite. Dar e aici deosebirea de regimuri. Julien sub vodă Caragea ar fi împrumutat mijloacele eroului lui Filimon“. Romancierului român îi găsește, pe alocuri, și intuiții balzaciene, vădite în precizia topografică, în care pune minuție și acel realism fantastic tipic la Balzac“; tehnica balzaciană e intuită în mecanica psihică a eroului, ca și în prezentarea personajelor principale, în vreme ce arta zugrăvirii servitorimii postelnicului îi duce gândul la penelul lui Pietro Longhi. Cu toate că romancierul român rămâne un „analist mediocru“, incapabil a surprinde cu mijloacele artei psihologia feminității și a cinstei, „marea siguranță a desenului și a tonurilor fundamentale“ asigură rezistența cărții.

1.5. Marii clasici

În concepția călinesciană, Junimea ocupă un loc distinct în literatura română, ea făcând, într-un anume sens, trecerea între două lumi. Aceasta este și rostul introduției, unde se observă că intrarea în literatură a țărânimii este opera Junimii,

Titu Maiorescu însuși fiind la origine țăran. Cu mare atenție îi este refăcută biografia, datele de stare civilă împletindu-se cu notațiile eroului din *Însemnări zilnice*. Peste aceasta se suprapune nestăpânita curiozitate a romancierului, care caută dincolo de aparențe trăsături de caracter definitorii. În copilul ce frecventează cursurile Academiei Theresianum, G. Călinescu vede o personalitate constituită în liniile ei inimitabile, „dar cu structura omului care va izbuti în viață, nicidecum a geniului. Nici o dezordine, nici o ridicare uriașă de nori nu se observă la această minte cristalină, ce se naște clară de la început și nu mai face progrese, cum se întâmplă de ordinar în cauzele de precocitate“. De timpuriu, copilul simte gustul distincției sociale, critică profesorii, privește comportamentul celor din jur și scoate concluzii pentru sine. Manifestă în același timp tendința de a strânge pe alții în juru-i. Și în toată această vreme, merge cu pași siguri spre un deznodământ parcă predestinat. Acesta era un mod de a spune că, întors în țară, Titu Maiorescu reia pe un plan mai larg trăsăturile de caracter vădite în copilărie și adolescență.

La apariția cărții, una din criticile aduse autorului a fost și felul în care a prezentat viața lui Maiorescu, reproșându-i-se lipsa comprehensiunii. Nu s-a băgat de seamă că răceala comentariului vine în primul rând din întâlnirea a două personalități structural diferite, și cine, nelăsându-se furat de amănunte, citește textul cu atenție nu poate să nu observe că, foarte discret, G. Călinescu opune viața lui vieții lui T. Maiorescu, scoțând de aici concluziuni defavorabile acestuia.

G. Călinescu simțea, nu încape îndoială, puțința unei confruntări de principii și concepții cu T. Maiorescu, și înfruntarea nu putea să nu-i facă plăcere. Din iritația criticului împotriva omului ca atare s-ar putea trage încheierea existenței unui anume subiectivism, însă în cazul de față termenul trebuie utilizat cu prudență. Nu este vorba de subiectivism, cât de ignorarea mai mult sau mai puțin voită a istorismului și să se rețină că și înainte și după aceea nu a mai procedat astfel. G. Călinescu face abstracție de trăsăturile particulare ale omului și gânditorului Maiorescu, întrezărite în reconstituirea copilăriei, îl

scoate din epocă și îl raportează la biografia lui, reproșurile toate fiind făcute prin această raportare. Lui Titu Maiorescu, zice G. Călinescu, i-a lipsit vocația ascezei intelectuale; el „făcuse la vreme bunele lecturi“, însă „la vremea când tânărul, scăpat de școala oficială, se dă afund în știință (cum procedase G. Călinescu însuși, *n.n.*)“, Maiorescu intră în luptă pentru cucerirea vieții“. Lupta pentru experiență, zbaterea continuă pentru ocuparea unui post suficient remunerat în vederea satisfacerii grijilor materiale zilnice împiedică, zice G. Călinescu, „închiderea în bibliotecă, reculegerea“ (cum iarăși făcuse G. Călinescu). Rector la 23 de ani, pedagog desăvârșit, înrâuritor al tinerilor, T. Maiorescu nu întreprinde „nici o operă masivă“ (la 33 de ani G. Călinescu publica *Viața lui Mihai Eminescu*). Succesele, pretimpurii pentru societatea timpului, explicate astăzi, provoacă atunci dușmăanii neascunse, prilej pentru istoricul literar de a pătrunde în viața intimă a eroului său. Cariera profesională, legăturile cu palatul regal, tribulațiile erotice, relațiile mondene, călătoriile, toate la un loc, constată cu satisfacție G. Călinescu, au concurat ca, la reprimirea în învățământul superior, T. Maiorescu să nu vină „cu rezultatele unei îndelungi claustrațiuni meditative“, succesul imediat fiindu-i „mai scump decât mulțumirea lucrului creat“. În asemenea condițiuni, prelegerile universitare rămân compilații agreabile, munca de substanță, de adâncime neputându-se închipui în noianul obligațiilor zilnice și, spre exemplificare, este reprodusă din jurnal una din săptămânile obișnuite de activitate. Totodată, lectura *Însemnărilor zilnice* îl determină pe G. Călinescu să ajungă la încheierea lipsei unei fineti congenitale: „Maiorescu este la simțuri un om comun, bine educat și cultivat“.

După lectura operei, istoricul literar îi reproșează lui Maiorescu a fi emis prejudecata incompatibilității dintre poet și critic (prin exemplul său, G. Călinescu demonstrase puțința coexistenței celor două laturi în persoana aceluiași individ), precum și „îngustimea recepțiunii sale critice“. El încearcă să atenueze impresia nefavorabilă trezită în mintea cititorului de o atare caracterizare cu fraza: „Îngustimea însă, adăugată la o

cultură solidă care ajută la izolarea repede a fenomenelor artistice de structură superioară și la un talent de exprimare a ideilor excepțional și pentru acea vreme miraculos, face un critic mare“. Din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, G. Călinescu scoate principiile estetice maioresciene. Efortul merge spre dovedirea dogmatismului și analiza e forțată. El reia fiecare din condițiile stabilite de Maiorescu poeziei și le disecă până la limită. Îi irită mai cu seamă aserțiunea conformității poeziei cu realitatea. Ajuns aici, G. Călinescu reia toate citatele folosite de Maiorescu și, după ce atrage atenția că „sunt luate (de T. Maiorescu, *n.n.*) din poezii rele“, dovedește valabilitatea lor în câmpul poeziei, adăugând: „Cu toate acestea, Maiorescu a făcut un mare serviciu contemporanilor, atrăgându-le atenția că simpla versificare de știri istorice ori de judecăți nu este poezie. [...] Înlăturarea din sfera artei a considerațiunilor impune, mai ales într-o vreme preocupată de valorile relative, este un titlu de glorie al criticului. Și azi, poziția lui strict artistică mai are de învins obstacole ce se ridică mereu“. Sunt malițios exagerate și urmările poeticii didactice: „omul comun sprijint pe estetica maioresciană vrea o imagine și o imaginație poetică justă, în conformitate cu realitatea obiectivă, sentimente pe înțelesul tuturor“. Acuzația e excesivă. Și înainte și după Maiorescu, omul comun a năzuit spre o poezie rudimentară, profunditatea înspăimântându-l.

Imediat, parcurgând *Direcția nouă în poezia și proza română* și în continuare alte articole critice, G. Călinescu subliniază inexistența unei critici analitice la Maiorescu, tonul constant didactic și puerilitatea judecăților, de părere fiind că T. Maiorescu „se ocupa de literatura română din îndatorire de pionier“. În această privință, cu mai multă exactitate a înțeles rolul criticii maioresciene G. Ibrăileanu. El delimitează¹ în evoluția criticului două perioade. Una, așezată între anii 1866 – 1881, are limitele conturate de *Scrierea limbii române* și *În contra neologismelor*. Critica maioresciană în această etapă este „critica culturii, a societății și a literaturii în genere, și nu critica

¹ G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura „Viața românească“, Iași, 1909, p. 58–63.

literaturii, cum o înțelegem acum...“; în sistemul critic maiorescian intră, inevitabil, într-o doză mai mare sau mai mică și necesara „critică judecătorească“. Articolele și studiile de după 1881 alcătuiesc etapa criticii literare propriu-zise. Literatura evoluase estetic și trebuința unei critici generale a scăzut; critica, „din jandarm al culturii ca mai înainte, devine analitică, literară“. Dacă afirmația are valabilitate pentru evoluția criticii în genere, G. Ibrăileanu sesizează imposibilitatea aplicării formulei lui Maiorescu însuși. Critica acestuia „nu e așa de literară“, ea rămâne „mai mult afirmare de principii teoretice, decât disecare de opere“. Explicația, pentru noi insuficientă, o găsește G. Ibrăileanu, „pe lângă alte pricini pe care le-o fi având d. Maiorescu“, în teoriile lui estetice, „care, orice s-ar zice, sunt o piedică pentru considerarea unei opere de artă ca o manifestare de viață pur și simplu, și nimic alta“.

Merite neîntrecute încă, subliniind mereu însușirile literare ale autorului, are, în demonstrația călinesciană, polemica lui T. Maiorescu, capodopera „de umor rece, pe baza sentimentului atitudinii cultivate rigid“, rămânând răspunsul la discursul de recepțiune al lui Duiliu Zamfirescu la Academie, după cum „nu mai puțin savuros“ este articolul *Oratori, retori și limbuți*. Cu rezerve e apreciată portretistica: Maiorescu „n-are paletă largă și imaginația și portretele lui sunt niște simple schițe, aproape abstracte, dar cu atât mai nimerite“, terminând cu elogiarea personalității autorului.

Cu ironie, după un scurt paragraf dedicat *Convorbirilor literare*, este trecută în revistă întâia recoltă a „direcției noi“: poezia bombastică a lui Th. Șerbănescu, versurile lui N. Schelitti, căruia „nici junimiștii nu-i găseau vreun merit“, lirica Matildei Cugler, „decentă ca un înger cu mâinile împreunate“, D. Petrino („dacă D. Petrino n-ar fi avut o purtare incalificabilă față de Eminescu, azi n-ar vorbi nimeni de el“), Samson I. Bodnărescu, Anton Naum, D. Olănescu (Ascanio), I. Caragiani. Un spațiu mai mare a fost acordat lui N. Gane. Poezia? „...unele ecouri degradante din V. Alecsandri sunt prozaice și mai mult ocazionale și de o bonomie factice“; nuvelele? „...curate furturi de la Asachi“; cutare proză este „cea mai leșinată nuvelă“. Când

„se mărginește să evoce fără pretenții și cu glas ondulat copilăria, rezultatele sunt neprevăzute“, în amintirile acestuia G. Călinescu văzând un precursor al sămănătorismului și al micului romantism. Ce se observă de la un timp este așezarea studiilor monografice pe trei coordonate: parcurgerea biografiei, proiectarea notelor caracteristice, disecarea amănunțită a operei spre a-i dovedi prăfuirea și notarea atitudinii omului față de Junimea și a poziției sale în această societate. Iacob Negruzzi iubește Junimea „ca o bătrână slugă din alte vremi pe stăpâni“; V. Pogor „a fost mefistofelul Junimei, spiritul «voltairian», râzând de tot ce se citea la reuniuni“; Miron Pompiliu era președintele grupului „tinerilor sfioși, care ședeau prin colțurile salonului, bârfind în șoaptă și mai ales așteptând cu nerăbdare clipa în care se ivea ceaiul și cozonacul“.

Acțiunea întreprinsă de Titu Maiorescu pe planul artei a pregătit terenul ivirii marilor clasici. Eminescu, „poetul național“, și „marii prozatori“: Creangă, Caragiale, Slavici alcătuiesc pilonii de susținere ai întregului edificiu, și, dincolo de rezervele estetice, făcute în numele perfecțiunii absolute, este vizibilă prețuirea deosebită. În ansamblul cărții, celor patru personaje li se acordă 70 de pagini, dintre care lui Eminescu 28 și lui Slavici 7, restul împărțindu-se aproximativ egal între Creangă și Caragiale. Studiile sunt concepute tot monografic, însă tehnica diferă de a altor capitole. Toate debutează cu o prezentare biografică, și viețile sunt concepute în genul cronologiilor, cu care criticii și-au obișnuit cititorii în ultimii ani. Asupra fiecăruia din cei patru, pare a sugera G. Călinescu, stăruie un destin, și viața omului nu face decât să împlinească pas cu pas chemarea interioară.

Datele din monografiile anterioare despre poetul național au fost restructurate și adunate într-o sinteză nu mai puțin fascinantă. Știri biografice noi nu sunt; viața lui Eminescu își urmează firul cunoscut, dar faptele sunt atât de multe, ritmul prezentării atât de iute, încât nu poate fi înlăturată o senzație de maximă saturație; impresie identică lasă străbaterea operei începută cu precizarea: activitatea literară eminesciană se întinde pe ceva mai mult de un deceniu.

Grija principală a istoricului literar este de a sublinia legătura strânsă a poetului, în poezie, cu tradiția și realitățile naționale. Eminescu absoarbe preocupările predecesorilor și, pe urmele lui Asachi și Bolintineanu, a dezvoltat mitologia autohtonă. Dacia ia locul Greciei antice și urma a fi situată, geografic, undeva între nord și sud. Eminescu a fost preocupat de a dezvolta și Evul Mediu românesc; amintește proiectele, stadiul realizării, filiațiile ori numai coincidențele cu subiectele identice ale poeților lumii.

În expunerea biografiei lui Caragiale, autorul caută trăsăturile morale definitorii pentru om. De aceea el întârzie, cum va proceda cu Macedonski, asupra ascendenților dramaturgului, descrie Ploieștiul anilor copilăriei lui Caragiale, comentând cu un zâmbet: „cetățenii acestei urbe au în această epocă mai toți figurile lui Trahanache“. Din copilăria slobodă, pe maidanele orașului, vine vocabularul zgomotos al lui Caragiale și purtarea croită după calapodul lui Nae Girimea. Accesele de violență consemnate de prieteni nu erau semnele unei firi rele, omul avea, dimpotrivă, bună dispoziție, „era numai «nevricos», stenahorios, nuanță levantină de iritație și supărare“. În aplecarea lui Caragiale spre negustorie, G. Călinescu ia în considerație și lipsurile materiale, și posibilul exemplu al lui Gherea, dar și „dorința de a scandaliza și a muștra în chipul acesta societatea“; apoi merge mai departe, căutând semnificații general-umane. Lui Caragiale e foarte probabil să-i fi plăcut meseria: „prin ea se află mereu în mijlocul societății“, omul având oroare de solitudine. Din gesturi disparate, din atitudini care altuia nu i-ar fi spus nimic – dramaturgul plânge la reprezentarea unei piese de teatru, își amenință copiii cu cuțitul ș.a. –, G. Călinescu scoate încheierea: Caragiale „este un sentimental irascibil, atâta tot, trecând fără nuanțe de la gingășie la brutalitate“, dar o „brutalitate concentrată“, o „falsă necioplire periferică“, semnul neîndoielnic al unui plebeianism subțire. De acum încolo, scriitorul e comparat cu Creangă, trăsăturile humuleșteanului fiind detectate și la „mahalagiul“ Caragiale. Aidoma humuleșteanului, Caragiale își compune o mască: „o față indiferentă, o ținută lenevoasă, după care, cu focuri malițioase în

ochi, învia brusc cu crispări ale feței și convulsiuni ale buzelor“ —, devine „însuși eroul propriei lui literaturi, un personaj proverbial“. Și în fața ochilor ne apare izbitor un Creangă muntean, cu care nu se mai poate vorbi serios, „căci printr-o repede asociație afectivă, el trece cameleonic prin toate culorile curcubeului. Ca și Creangă, Caragiale atrage cu obstinație atenția asupra «prostiei» lui, ca unul care n-a umblat la școală“.

Prin înlăturarea dramaturgiei din analiză și restrângerea câmpului investigativ la epică, Caragiale e sărăcit inevitabil. Pe de altă parte, un sector considerabil al prozei este pus sub semnul naturalismului; dacă accente naturaliste sunt în *O făclie de Paști* și *Păcatul*, e exagerat a încerca să așezi sub aceeași orientare *Două loturi*, *Inspecțiune*, *Năpasta* etc. Exactă rămâne intuirea lui Caragiale a unui „mare promotor al balcanismului în sens larg, al unui spirit la punctul longitudinal real ocupat pe continent“, balcanism în limbaj și atmosferă, început cu un etnicism provincial, al cărui tip de erou este Mitică, bucureștean volubil, patriot peripatetic, stăpânit de mania discursului în public, critic excesiv, generos și zăpăcit. După considerațiuni despre perenitatea operei, studiul se sfârșește cu aluzia la imposibilitatea demonstrării farmecului marelui scriitor: „Este la Caragiale un umor inefabil, ca și lirismul eminescian, independent de orice observație ori critică, constând în «caragialism», adică într-o manieră proprie de a vorbi. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile, ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului“. Era o recunoaștere deschisă, identică cu a lui G. Ibrăileanu, a neputinței criticii de a surprinde sensul adânc al scrierilor fundamentale.

Țăran și el, Slavici aducea în câmpul literaturii altă mentalitate, și paragraful inițial surprinde o stare de lucruri reală. Prozatorii și poeții transilvăneni veneau de pe un teritoriu unde, „de la oier până la mitropolit, toți au părinți și rude la sate și se înțelege că distanțele între indivizi sunt anulate de această quasi-rudenie“. În marile orașe de dincoace de munți, ei întâlneau intelectuali rafinați, ce se grupau instinctiv în castă. Era explicabil ca în mintea lor să se nască ideea „unei Româнии

corupte și bizantine“. Această stare de lucruri a generat fie dezrădăcinarea, fie încercarea de a exercita o forță coercitivă. Din cei ce se credeau „datori a lua biciul în mână și a încerca pedepsirea unei societăți putrede“ făcea, temperamental, parte și Slavici. Pe această idee e recreată viața, G. Călinescu apăsând pe raporturile cu Junimea, ironizând subțire repetatele cereri de ajutor bănesc adresate societății. Opera lui Slavici o găsește „remarcabilă“. Scrierile, „cu percepția justă numai când se aplică la viața țărănească“, „nu idealizează și nu tratează cazuri de izolare. Oamenii sunt dârzi, lacomi, întreprinzători, intriganți, cu părți bune și părți rele, așa cum trebuie să fie o lume comună. Dacă ar fi avut mai multă capacitate de lucru, Slavici ar fi putut da o comedie umană a satului“. Sunt disecate câteva piese exemplare: *Popa Tanda*, ce „ascunde o intenție de economie politică [...] complet absorbită în ficțiune“, *Budulea Taichii*, „un caz de ambiție în clasa de jos“, și *Mara*, „aproape o capodoperă“, relevând în autor „un poet și un critic al esteticei rurale“.

1.6. Structuri și serii istorice

Brusc, după 1880, numărul poezilor și prozatorilor crește, cantitativ, enorm. Accesul larg la instrucțiune dăduse puțină intrării în câmpul literelor a unui mare număr de scriitori, mai cu seamă din mediile umile; străduința sfârșirii studiilor, în condiții materiale, uneori precare, îi duc pe unii la o stingere prematură. Prefaceri însemnate au loc chiar în universul autonom al literaturii. Pe vechile făgașe nu se mai putea merge. În urmă, marii clasici au lăsat drumurile bătătorite, pădurile arse, pământul pârjolit. Umbrele lor vegheau necruțător, și epigonismul ia proporții de masă. Cei ce căutau zone fertile inedite riscau, fie că erau sau nu conștienți de aceasta, a nu fi suficient receptați.

În acești aproape patruzeci de ani de literatură (1880–1916), G. Călinescu izbuteste a izola o etapă distinctă și, ceea ce rămâne mai important, a o prezenta din același unghi dialectic. Caracteristicile epocii mai fuseseră observate, despre

fiecare scriitor se scrisese mai mult sau mai puțin mulțumitor. Însă pentru întâia oară, scriitorii perioadei 1880–1916 sunt cuprinși în structuri și serii istorice nu după criteriul unei periodizări exterioare, ci plecând de la caracteristicile interne ale operei.

Superficial, s-ar părea că G. Călinescu caută o revistă: *Literatorul*, *Contemporanul*, *Flacăra* lui C. Banu, un curent literar: sămănătorismul, poporanismul sau o stare de spirit: *Îndrumări spre clasicism*, în jurul cărora se coagulează o grupare, dar curând lectorul simte că tăria forței de coeziune are alt izvor. Vlahuță, comentează G. Călinescu, a fost iubit și prețuit de socialiști, fiindcă făcea din literatură „o preocupare de viață”; el lua apărarea proletarilor, a țăranilor și urmărea plin de înțelegere calvarul celor din urmă în cazarmă; ori acestea erau temele predilecte ale *Contemporanului*. În același capitol e trecut Traian Demetrescu, care, deși colaborase la *Literatorul* și fusese apreciat de Macedonski, a avut „o mare trecere în mediile proletare și socialiste”. Uneori, criticul indică explicit criteriul urmărit: „Mulți scriitori din epoca 1900–1910, scrie el în *Îndrumări spre clasicism*, care nu se putură încadra în alte curente mai caracterizate, pretinseră a profesa clasicismul sau fură reclamați în această direcție. Sunt scriitori de formație țărănească ori sămănătoristă, aspirând însă la o artă pură, sau, dimpotrivă, simbolisți naționaliști ori numai însetați de «echilibru»”. Chiar când un scriitor debutează editorial peste perioada respectivă (Corneliu Moldovanu), el e readus în secvența în care se integrează efectiv, deoarece „spiritul lui aparține totuși acestei epoci prin voința de clasicitate și distincție”.

Mai paradoxală poate părea includerea lui Mihail Sadoveanu printre sămănătorisți; dar literatura *Sămănătorului* e subordonată de G. Călinescu, mai judicios, așa zice, *Tendinței naționale*. Formal, M. Sadoveanu e pus aici fiindcă a colaborat și a făcut parte un timp din conducerea *Sămănătorului*, dar motivarea e mai subtilă: regresiunea, predilecția pentru patriarhalitate, tratate adânc, pot da o literatură de mare valoare

națională și universală. Urmărirea îndeaproape a argumentației edificatoare.

Nuvelele începutului: *Povestiri*, *Dureri înnăbușite*, *Crășma lui Moș Precu* ș.a. sunt parcurse tematic. Sadoveanu aduce personalitatea lui, suferind și inevitabile înrâuriri: influența lui Caragiale, în „sentimentul supranaturalului“, „în ispitirea tânărului de către o femeie mai în vârstă“, și afinitatea cu proza lui I. Al. Brătescu-Voinești în stereotipia eroilor. Însă reducățiunea eroilor sadovenieni „devine sinonimă cu sălbăticirea, ceea ce nu exclude o mare energie vitală comprimată, care a izbucnit sau va izbucni odată, după care destindere individul își reia placiditatea impenetrabilă“. Și iarăși aceeași analiză tematică, fixată pe domeniile de viață ce rețin atenția prozatorului: cazarma, locurile cu omenirea rară, târgurile în care nu se întâmplă nimic. La un moment dat, cu toate că o evoluție de substanță e abia perceptibilă, G. Călinescu percepe o schimbare de ton: „Lirismului înfiorat îi face loc un idilic voios, o excitare a simțurilor. Căutarea singurătății nu mai apare ca o asceză, ci ca o rafinare a sufletelor nesărăcite de civilizație“. Evoluția a avut ca rezultat o împrosptătare a culorilor, scriitorul „eliminând liniile melancoliei și înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalității“.

În romanul istoric stă originalitatea lui Sadoveanu. Așezat în tradiția genului, romanul sadovenian nu are o epică evoluată și nici intrigă aventuroasă. Specificul îl găsește G. Călinescu, referindu-se la *Zodia Cancerului*, în explorarea „fericirilor unei lumi sălbatice și inocente“, „un roman de contemplare a naturii primitive“. Aceeași i se pare lui G. Călinescu caracteristica *Fraților Jderi*, din care, la apariția *Istoriei...*, erau tipărite numai primele două volume. În paginile scrierii se deschide „o eră idilică, de o fericire mitică“; domnul are puteri depline, umblă prin țară spre a face dreptate și spre a se închina la mănăstiri. Copleșește mai cu seamă belșugul nemaipomenit de țară „aproape necălcată de nimeni“. În afara regresiei în timp, scriitorul caută regresia în spațiu, două fiind cărțile ce dau cheia acestei noi clarificări conceptuale: *Olanda* și *Cuibul invaziilor*. De acum încolo, epicul e cu totul superficial,

Baltagul rămânând expresia plenară a acestei civilizații, patriarhale. Concluzia mărturisește vibrant admirația criticului.

Osatura fiecărui capitol se sprijină pe umerii câtorva personalități. În *Tendința națională*, de pildă, lângă M. Sadoveanu sunt așezați O. Goga și N. Iorga. Contrastul e nu mai puțin măreț. În mijlocul lui Gârleanu, C. Sandu Aldea, I. Agârbiceanu, printre mulții sămănătoriști mărunți, Sadoveanu pare un munte pe poalele căruia ceilalți încearcă în zadar să se cațäre.

În cadrul unui anume capitol, scriitorii sunt așezați după o logică interioară. Să ne oprim la *Simboliști*. După un paragraf dedicat *Vieții noi*, sunt prezentați poeții care transpun în lirica română motivele simboliste. De la gravitatea lui Ștefan Petică, G. Călinescu trece prin căutarea nostalgică de spații exotice a lui Iuliu Cezar Săvescu, se oprește la D. Anghel, simbolist „mai autentic decât alții“, și termină cu Ion Minulescu, „exponentul cel mai integral“ al simbolismului român; el a cunoscut de la apariție un răsunător succes, de care nu s-a bucurat nici poezia lui Petică, nici a lui Anghel. În vreme ce aceștia se străduiau a integra vibrația lor interioară unor modele preexistente, la I. Minulescu apare prima disociere, întâia încercare de autohtonizare a simbolismului pe fondul românei – în substanță, românele minulesciene „pentru mai târziu“ erau, precizează G. Călinescu, „chiar niște române“ – pe un perpetuu joc al situațiilor elementare și pe accentuarea sentimentalismului. Tonul e grandilocvent ca în orice română și asta duce gândul spre facilitate, evitată de instinctul poetic. Neputând întoarce româna spre meditația universului ori a o scufunda în mitologie, cum făcuse poetul *Luceafărului*, I. Minulescu „pune, în acțiunea de fascinare prin sentimentalism, o grijă excesivă, în modul misterios, care, cu toată teatralitatea și cu un ușor comic inclus în orice mistificare, încântă prin ineditul contrastului“.

Făcându-și loc prin Macedonski și Tr. Demetrescu, simbolismul prinde rădăcini încet, dar sigur – și se va constitui într-o grupare cu publicații proprii în 1905, iar rândurile închinete revistei *Viața nouă*, la începutul capitolului, constituie

un model de introducere în problemele ideologice ale epocii. Nici o secvență, cu excepția capitolului *Literatura eclectică*, nu se află izolată. În interiorul fiecăreia există o mișcare subterană și toate se află într-o continuă interacțiune. St. O. Iosif e încadrat în *Tendința națională*, însă el face „o sinteză interesantă a epocii”. Cu materie autohtonă, scăldată într-o lumină nostalgică, poetul are presimțirea simbolismului în cântarea iarmaroacelor, a caterincăi prăfuite etc., dar nota esențială e a unui poet tradiționalist, „și aceasta pentru că îi lipsesc «nervii», «delirurile»”. În schimb, poezia lui Traian Demetrescu, analizat la *Arta cu tendință*, aduce un simbolism avant la lettre „prin simpla intuiție probabil”; el e „un precursor al simbolismului în acea formă a sentimentalismului lugubru, pe care o va dezvolta cu douăzeci de ani mai târziu Bacovia”. Cu mult înaintea lui Bacovia și aproape în spiritul lui Rollinat, poetul cultivă un patetic sfâșietor, în care „simfoniile”, „aiurările”, „delirurile”, sarcasmele, plânsetele de nebun pe stradă, exercițiile de dansuri macabre, de muzică dureroasă (Weber, Chopin) la clavir sunt elementele tipice. Pe de altă parte, având în perspectiva întregului, G. Călinescu descoperă la mulți intuiții nebăgate în seamă la vremea lor, ce se vor manifesta plenar mai târziu în opera altora. La D. Teleor, de pildă, întrevede în stare latentă parodia lui G. Topârceanu, parnasianismul moderat ori „fondul nostru atavic la indolență bizantină” ș.a.

Dialectica paginilor e dată în bună măsură și de biografii. De la început, trebuie subliniată varietatea aspectelor din care e scrutată viața scriitorilor. Biografia lui Al. Macedonski e un pretext pentru considerațiuni etnografice asupra rasei. Datele sunt prefăcute cu ochiul istoricului care vede fenomenele în conexiune. Ascendenții poetului în linie paternă erau originari din peninsula balcanică; străbunii din partea mamei, veniți din Rusia, par să fi fost italieni. Mixtura introdusă în fondul autohton țărănesc „exercită echilibrul”, „aduce o lărgire a spiritului”. Pus alături de Creangă, un astfel de individ reliefează imediat contrastul: „Un țăran de tipul Creangă este tăcut, hieratic, cu expresia arhaică, proverbială, nemișcat ca un asiat, respingător prin geniul rasei al oricărei noutăți. Un român cu

sânge amestecat simte strigări nelămurite, e neliniștit, aventuros, căutător de satisfacții violente“. Voluptatea pusă în reconstruirea genealogiei e evidentă; G. Călinescu este un Mateiu Caragiale ce coboară cu neascunsă curiozitate spre straturile adânci ale existenței și satisfacția cu care izolează ascendențele umile nu poate scăpa. Ironia fină uneori, maliția altădată, învăluie personajul: gândul te duce îndată la genealogiile învăluite în sarcasm din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Pe nesimțite scriitorii devin în mâinile lui G. Călinescu posibili eroi epici. Biografiile călinesciene, așa cum sunt schițate de acum încolo, pleacă de la un nivel presupus cunoscut de lector. Istoricul literar, dublat de romancier, socotește știute răscoalele trupelor din subordinea generalului Al. Macedonski, deci, păstrând esența, mută atenția pe gestul soției care-și acoperă bărbatul cu trupul ei și „strigă îndrăzneț“ insurgenților: „Trageți!“, inculcând ideea devotamentului și spiritului de sacrificiu.

Pe această treaptă, G. Călinescu întoarce biografia în meditație asupra omului. Criticul recurge la portretul recreat din contemplarea fotografiilor și a tablourilor de epocă. Asemenea lui Taine, G. Călinescu nu neglijează mediul, dar istoricul român pune în reconstituirea lui spiritul de observație al lui Balzac. Conacul generalului Macedonski e o feudă; înconjurați cu spaimă respectuoasă de țărani, stăpânii binevoiau a descinde sărbătorile la bisericuța din sat. Atunci mergeau pe jos. În rest, familia călătorea „în caretă înhămată cu 12 cai de poștă, mânăta de trei surugii“, feciorii îmbrăcați fiind în livrele „aproape ca cele domnești“. Luxul și aerele senioriale luate în sine, numai ca o sugerare a înaltei ierarhii sociale a eroului în timpul lui Cuza, ar încărca inutil pagina, însă romancierul le leagă de una din trăsăturile de caracter ale eroului, amintite mai înainte. Când, printre fiii multor descendenți de nobili, urmase liceul la Kerson, Alexandru nu și-a propus un ideal asemeni lui Maiorescu, aflat în aceleași condiții sociale la Colegiul Theresianum, el își inventase ad-hoc apartenența la o familie domnitoare din Lituania.

Studiul vieții și operei poetului are sensul unei consacrară, gestul înscriindu-se în operația mai largă de reierarhizare a valorilor. Câteva sunt coordonatele ce-i absorb viața, rostul lor fiind de a scoate la lumină motivele comportamentului și de a da biografiei un sens. Voind să-și facă din politică o carieră, fiul generalului, „apartinător al familiilor Urdăreanu-Brăiloiu-Fisența, descendent al principilor de Lituania“, scoate gazete antimonarhice, afișează dispreț pentru studii superioare și „așteaptă de la societate să-i facă omagiile sale“, dar omagiile nu vin. Ratarea carierei politice a avut drept urmare consacrarea literară. G. Călinescu caută și semnificațiile, mai aproape de adevăr aș zice, ale cunoscutei epigrame: „Macedonski n-a devenit nici mai sărac, nici mai disprețuit ca înainte, dar sufletul lui princiar, amărât de îndepărtarea strălucirilor vieții, se clarifică“. Omul visa abundența și compara mereu situația prezentă cu aceea dinaintea săvârșirii din viață a generalului, însă odată elucidat asupra curgerii destinului său, suferințele poetului se sublimază într-o liniște interioară: „El e un paria total, un mare om și poet urmărit de nenoroc din adolescență“. G. Călinescu găsește și resorturile interioare ce au făcut ca venerația familiei să se reverse asupra poetului și motivează abstragerea. Înțelegând inutilitatea efortărilor de a atrage asupra-i strălucirea lumească, poetul întoarce spatele lumii retrăgându-se în locuința sa, unde, într-un interior fastuos, creează celebrul cenaclu în care se scufundă până la extaz.

Și viața lui Duiliu Zamfirescu e subordonată profilului spiritual al omului, care reface la altă scară și în alt mediu zbuciumata existență macedonskiană. Introducerea: „Duiliu Zamfirescu, care va arunca anatema asupra arendașilor, stigmatizându-i în figura lui Tănase Scatiu și va exalta aristocrația de baștină, departe de ce s-ar crede, era fiul unui Tănase Scatiu, însă de treabă, funcționar la primăria din Focșani și arendaș prin județele Râmnicu-Sărat și Brăila. Iar după meserie, nume și înfățișare, se poate presupune o măsură de sânge grecesc“ – fixează dintr-o dată locul în ierarhia socială a timpului, și o vreme eroul nu face altceva decât să se zbată spre a urca în societatea înaltă. Pe nesimțite, detaliile, disparate și

cam încărcate pentru privirea superficială, se conturează în jurul unui Dinu Păturică subțire, cultivat, însă dând „dovezile unei îngâmfări exagerate, atenuate cu afectare și adulație“.

Pornit să-și facă „drum“, tânărul adulează pe Macedonski, trece, după o scurtă răfuială cu directorul *Literatorului*, la *Convorbiri literare*, unde junimiștii îl vor remarca. De aici, intrarea în înalta societate era asigurată. Două decenii de carieră diplomatică îi aduc o situație materială „nu strălucită, dar «nici mizerabilă»“. Departe de țară, lipsit de un contact direct cu mersul literelor, incapabil a se deda ascezei studiului, D. Zamfirescu începe să aibă despre sine foarte bune păreri și să socotească ofensatoare comparațiile cu „domni“ ca Slavici și Caragiale. Mușcat „de viermele ambiției“, D. Zamfirescu nutrește dorința de a se distinge în viața politică a României. Prilejul se ivește târziu, iar orgoliul, îngâmfarea nu erau atribute în măsură a permite ascensiunea rapidă. Reacția lui T. Maiorescu e caracteristică, iar imaginea de „senior matur“ a eroului, de neuitat.

Nu e greu de văzut că biografia, așa cum e făcută de G. Călinescu, îndeplinește ea însăși rol estetic în cuprinsul *Istoriei...*, presupunând și participarea afectivă a autorului. Viața aventuroasă a lui C. Dobrogeanu-Gherea e succint expusă, accentul fiind mutat pe analiza intelectualității: dialectica ideatei a luat locul schiței morale. Stabilindu-i locul: „Adevărul, pentru cine judecă fără sentimentalism, este că Gherea nu constituie decât o figură minoră, pentru care compararea cu șeful Junimii rămâne zdrobitoare“ – G. Călinescu străbate cele patru etape metodologice ale lui Gherea, nesatisfăcându-l nici una. În continuare, urmărește aplicarea la obiect. Notează, iritat, indistincția dintre genuri și lipsa ideii că poezia „e o curată ficțiune semnificativă“, reliefând limitele unei asemenea critici, în care cutare poezie de Vlăhuță „e o capodoperă“ și „în simțire îl întrece pe Eminescu“.

La G. Ibrăileanu, pe G. Călinescu îl pasionează tot dialectica gândirii, epuizată pe dimensiunile a trei probleme considerate capitale: estetica, dedusă din *Opera literară a d-lui Vlăhuță*, „sclipitoare de intuiție“, caracterizată prin „vioiciune

speculativă"; teoria specificului național, urmărită în *Cultură și literatură* și *Spiritul critic în cultura românească* și critica. Frazele ce rețin aportul criticului în dezvoltarea criticii române au rămas până azi un epitaf de rară concizie.

Când substanța a fost trasă în operă, biografia rămâne cronologie strictă, pigmentată de un epitet, două (St. O. Iosif, C. Hogaș), dar opera capătă noi străluciri: „Drumeție și ospățare, acesta e tot cuprinsul operei” lui Hogaș și, fiindcă prozatorul e profesor, literatura lui are caracter livresc; din cărturărisim vine și umorul. Recreat ca un personaj de roman, Hogaș e îmbrăcat, scos pe stradă, pus să intre în clasă sau, vara, să urce pe munții Moldovei.

Atenție specială acordă G. Călinescu în expunerea biografiei, eredității și mediului ambiant, nu numai fiindcă poate găsi mobilurile interioare ale conduitei individului, ci și pentru că mediul și ereditatea își pun amprenta pe universul artistic ulterior. Firește, orice determinism mecanic e aprioric exclus. Dacă străbunii lui D. Anghel au fost aromâni, iar mama s-a născut pe malurile Bosforului, se poate ajunge la ipoteza că de aici se trage fantezia orientală a poetului. Descripția casei părintești are scopul de a preciza că universul poetic specific l-a respirat o dată cu aerul copilăriei ș.a.

Evocarea mediului ambiant atinge la Goga treapta de sus a artei. Totul e plin de mișcare. Pe drumul de la Sibiu la Rășinari, întâlnind în cale localnici ce-și scot tăcuți, dar cuviincioși, pălăriile, coboară un drumeț; ochiul său înregistrează peisajul până la ultimul amănunt. Ajuns în Rășinari, îl străbate de-a lungul apei, urcă pe platoul din stânga, de unde priveliștea se așterne grandioasă ochiului. Treptat descrierea se restrânge la locuința rășinarului; drumețul îi desenează exteriorul cu privirea lui Ioanide și intră în încăpere, întârziind asupra mobilei, litografiilor și fotografiilor gospodarilor. În acest sat, respirând o emoțională vechime, „s-a născut Octavian Goga la 1 aprilie 1881...” și simpla stabilire a unei date fixe în această curgere milenară zguduie. Pe noțiunea inanalizabilă de vechime se face apropierea de Eminescu. Și Eminescu și Goga, întâiul continuat de al doilea cu materie

nouă, au cântat „un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată de popor vechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicare sensului“, Goga rămânând după Eminescu și Macedonski întâiul mare poet al epocii moderne.

Dacă personalitatea lui Goga sublimează mediul și îl neagă în sens superior, ridicându-l la condiția unui neam întreg, mediului nu i se poate smulge Coșbuc sau Vlahuță. Biografia celui dintâi subliniază permanent resursele minore de trai, considerațiunile strângându-se în imaginea finală: „Îmbătrâni înainte de vreme, fiind la 50 de ani un om uscat, ca un țăran istovit de legarea snopilor“; copilăria umilă a celui alt pare a stărui pururea în conștiință, și Vlahuță va face constant din literatură o preocupare de „viață“.

Când copilăria sărmană a lui Delavrancea, desfășurată într-o mahala pierdută printre vii și câmpuri, la marginea Bucureștilor, se va dizolva – după scurtul popas în trubadurul romantic și nostalgic din adolescență – în omul de incontestabilă fineță, „care știe să aducă în convorbire cele mai umile lucruri și să destăinuie protectorilor săi culți și de bună familie copilăria lui de mahala, cu o dezinvoltură de om de lume...“, G. Călinescu își oprește uimit respirația în fața miracolului eredității. În Delavrancea, ca și în Goga, omul a învins mediul.

Analiza operei constituie prilejul restabilirii proporțiilor estetice în literatura aceasta aflată la interferența a două veacuri. E afirmată mai întâi valoarea lui Macedonski. Pornind de la premisa că Macedonski a fost „într-adevăr un mare poet“, G. Călinescu străbate harnic întâile poezii. Lăsând la o parte tonul în genere prozaic al celor mai multe, el sesizează ridicarea din stihurile începutului a unei teme care le va înlătura treptat pe toate: „aceea a creatorului vrăjmasit de soartă și de inamici implacabili, a Poeților în luptă cu nemernicia contemporanilor“. Acestei și celorlalte teme: viziunile fabuloase, euforia paradisiacă ș.a. li se aduc o obiecție generală: lipsa simțului limbii; o limbă pe înțelesul statornicit de Eminescu, Caragiale, Creangă și Slavici, Macedonski nu are. În volumele următoare, înrăuirile școlii simboliste sunt ușor de stabilit, dar tema

primordială devine pe nesimțite osia în jurul căreia se învârteste inspirația toată. În mijlocul semenilor, Macedonski se simte Luceafăr. Profunditatea și vibrația interioară ale poetului sunt de o mare amplitudine și, ironie a soartei, atitudinea ce i-a adus în viață înfrângeri morale și privațiuni dă poeziei sale rezistență. Dacă nu suportă comparația cu Eminescu luat în totalitate, în schimb, „câte strofe din opera lui Macedonski rezistă, sunt ale unui poet mare, tot așa de mare ca și Eminescu în punctul cel mai înalt atins“. Contemporanii nu l-au înțeles, fiindcă poetul „nu putea fi înțeles decât după formația limbii și după ce o satisfăcătoare evoluție poetică scotea opinia publică din prejudecățile curente despre poezie“.

Nu numai că opera lui Duiliu Zamfirescu e magistral conturată și, implicit, coborâtă la dimensiunile reale, dar analiza ca atare rămâne nepereche. Lirica e înlăturată: artificială, impersonală. În scrierile către T. Maiorescu, G. Călinescu descoperă entuziasmat „intuiții uneori superioare «bunului gust» al lui Titu Maiorescu și vremii sale“, care fac din D. Zamfirescu un teroetician al autenticității și al procesului-verbal, însă intuiții, „nu și noțiuni estetice clare“, precizează, descoperind în ciuda atitudinii antinaturaliste din teoriile despre roman o mentalitate zolistă, vizibilă în ciclul *Comăneștenilor*. Ce ne interesează în primul rând nu este atât justetea teoriilor, cât tehnica folosită.

După trecerea tematică în revistă și câteva considerațiuni generale: planul construcției „e pueril, în contradicție cu promițătoarele lui teorii realiste cu nuanță stendhaliană“: „opera e ca și omul: amestec de platitudine și perspicacitate“ – cele cinci volume ale ciclului sunt realuate estetic. Peste tot, G. Călinescu scoate la iveală finețele prozei, pătate mai la tot pasul de considerațiuni morale și participare afectivă la acțiune. Este reținut dialogul „viu, plin de umor“, și e reliefată latura „cea mai originală“ a romanului: „intuiția de a nota intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic“. Primele concluzii sunt parțiale: „Romanul suferă de puținătate, de mediocritate. Întinderea lui e a unei nuvele“, eroii nu sunt memorabili, trăirea lor fiind mai mult temperamentală. Tănase Scatiu e viabil, deși

lectorul nu găsește în comportarea lui un mobil explicit; în schimb, eroul e urmărit, aidoma unei umbre, de ura romancierului, lipsa de obiectivizare contribuind la caricarea personajului și unilateralizarea lui. Pus, ironic, alături de Slavici și Caragiale, autori detestați de romancier, G. Călinescu conchide nu fără maliție: „Ca prozator, D. Zamfirescu e cu mult inferior lui Caragiale, ca romancier, mai puțin consistent decât Slavici în *Mara*“. Însă locul prozatorului e distinct: „...în finețea multor analize, în intuițiile legale de tehnica romanului, el rămâne în cuprinsul strict al literaturii române (aluzie la pretenția romancierului de a se compara cu Tolstoi) un strălucit precursor“.

Dacă proporțiile lui D. Zamfirescu au fost doar finisate, optica asupra a trei scriitori proeminenți în epocă: Vlahuță, Coșbuc și Brătescu-Voinești, fără a mai vorbi de cei mai mărunți, a fost radical restructurată. Firește, scriitorii sunt priviți diferențiat, și interesul nu constă în acțiunea ca atare a coborârii celor trei de pe pedestalele puse de contemporani, fiindcă astăzi, mai mult sau mai puțin, punctul de vedere călinescian a fost acceptat, cât principiile teoretice în numele cărora istoricul literar își îndreptățește părerile. Principala obiecție adusă lui Vlahuță o constituie lipsa creației. Scrierile lui sunt „mai degrabă un reportaj scris neted, uneori cu nerv, un album de «icoane șterse», de «file rupte», de impresii luate «din goana vieții»“. Vlahuță și-a făcut, reține G. Călinescu, o estetică a instantaneului, care, pusă în practică, nu depășește „limitele unui jurnalism înalt“, în vreme ce latura lui vulnerabilă „e de a face prea multă satiră facilă, în versuri și proză, într-o serie de «profiluri» al căror model e prea străveziu“. *Dan* „este un lucru cu totul searbăd, în stil jalnic, lipsit de răceala observației“. Ca poet, Vlahuță este analizat numai din unghiul influenței eminesciene; epigon, el „este acela care copiază mai servil arhitectura exterioară a marelui poet“.

Vlahuță are, rar, clipe de poet substanțial în sunetele solemne, abstracte, ale câte unei strofe, în creionările vieții sătești, în lirismul intim, acesta „mai realizat“, în meditația lirică asupra fetei devenită domnișoară, și Călinescu încheie cu

această frază tăiată în marmură: „Merituoasă este la Vlahuță nu găsierea, câteodată, a unei sugestii poetice, cât păstrarea într-o epocă de mediocritate a unei ținute corecte în versificație și a unei decențe în platitudine“.

Originalitatea lui G. Coșbuc o găsește G. Călinescu în pasteluri și erotică. Pastelurile au, ca în poezia germană, caracter monografic, natura „e grupată pe îndeletniciri omenești, e socială, e calendaristică“. Criza puberală formează în cele mai felurite nuanțe caracteristica poeziei de dragoste, poetul adăugând și o anume desfășurare rituală. Un spațiu deosebit acordă baladelor *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger*. Ele corespund, „cu o tehnică nouă, poemelor *Călin* și *Strigoii* ale lui Eminescu“, rămânând „două ceremonii capitale din societatea umană“: nunta și înmormântarea. Reținem și concluzia: „Coșbuc este nu numai un desăvârșit tehnician, dar nu rareori și un poet mare, profund original, un vizionar al mișcărilor sufletești sempiternе cu un accent ardelean numaidecât evident, inimitabil și tocmai pentru aceea așa de des imitat“.

Așezarea mai dreaptă a lui I. Al. Brătescu-Voinești în istoria literară a provocat, la apariția cărții, mare emoție în rândurile cititorilor și a celui vizat direct. Temeiurile coborârii?: „lipsa de invenție și productivitate“; literatura lui e a unui amator, deoarece „hotărârea de a scrie este evident legată de ivirea unui prilej, nu de capacitatea de a crea lumi noi“; a-l socoti pe Brătescu-Voinești „un poet descriptiv al naturii“ e o exagerare: el nu e nici „măcar un bun observator“, supărătoare fiind continua afectare de a-și mărturisi neîndemânarea; deoarece Brătescu-Voinești nu este un scriitor descriptiv, care simulează din modestie imposibilitatea descrierii, ci chiar nu o poate realiza efectiv. După ce îi reproșează absența „unei conștiințe estetice“ și oroarea de idei generale, G. Călinescu întreprinde o mai dreaptă situare tipologică a eroilor, orându-i până atunci în calsa „învinșilor“, a „inadaptabililor“. Plecând de la Balzac și Ibsen, aducându-l în discuție și pe Eminescu –

„mare adaptabil, care a trebuit să renunțe prin chiar izbânda lui la mulțumiri mai mărunte“ –, G. Călinescu demonstrează că eroii prozatorului muntean „nu sunt nici învinși, pentru că nu luptă, și nici inadaptabili, de vreme ce nu le poți descoperi o orientare către o țintă mai îndepărtată“, ei rămân fie „simbolizări ale moralei“, fie „niște ființe infirme“, figurat vorbind. Meritul nuvelistului stă în surprinderea mecanismelor automatizate ale eroilor.

Mai cu seamă negația călinesciană impresionează. Fermitatea ei pare de granit, și judecățile de valoare călinesciene au produs neascunsă iritație. Tonul îndeosebi e, uneori, de o suficiență covârșitoare, sarcasmul împins până la limitele violenței, un dispreț nimicitor acoperă cu ridicol un scriitor sau altul. Nu poate fi ignorată nici maliția, care răzbate nu de puține ori printre rânduri. Ochiul critic percepe toate acestea, dar judecățile călinesciene au acoperire estetică. Puse alături, ele respiră o muzică stranie și au rezonanța versetelor biblice:

„Asupra lui Eminescu (A. Densusianu, *n.n.*) strecoară în *Istoria limbei și literaturii române* cele mai veninoase dobitocii“;

„Aproape toate poeziile din *Albastru* de G. Tutoveanu sunt ecouri din idilica lui Eminescu, într-un stil modest, de-o cuminenie desăvârșită“;

„Romancier, Dumitru G. Moruzzi nu este în nici un fel“;

„Versurile lui Gh. din Moldova [...] sunt un soi de anacreontice, glumind cu emoție conținută în jurul dragostei, cu o absență totală de poezie“.

Cu o încă neegalată forță de sugestie intuiește G. Călinescu individualitatea scriitorului:

„Afectat de o iubire neprimită, [P. Cerna] a cântat în versuri solemne, cu ecouri din Eminescu și Leopardi, regretul de a nu fi trăit marele mister al dragostei“.

La I. Agârbiceanu, „creație în sensul superior al cuvântului nu găsim [...], discutarea problemelor morale

formează ținta nuvelei și romanului și dacă ceva merită aprobarea neșovăitoare este tactul desăvârșit cu care acest prelat știe să facă operă educativă ocolind anosta predică“ etc.

1.7. Ierarhizări valorice în perioada contemporană

Privit de sus, peisajul literar, complicat și complex pentru ochiul pierdut în amănunte, i se înfățișează istoricului literar într-o viziune de rară putere abstractivă. Grupată în cercuri enorme pe o câmpie imensă, o mare mulțime de oameni se deplasează greoi, aidoma unei uriașe armate, spre o țință comună. Din când în când, în marș, cercurile interferă; unul sau mai mulți indivizi trec dintr-un grup în altul. În unele, forța de atracție a nucleului este atât de puternică, încât contururile se estompează, individualitățile se dizolvă în masă; în altele, coeziunea e mai slabă. În fiecare grup, asemenea unor vajnice căpetenii, se ridică una sau mai multe personalități; uneori, câte o publicație, ca un stindard, strânge sub faldurile ei adepți nenumărați. Se citesc proclamații, se încrucișează spade, curg râuri de cerneală pentru apărarea unor idealuri.

La senzația de mișcare, de lume creată cu ajutorul ficțiunii, oricât ar părea de paradoxală folosirea noțiunii într-o istorie literară, contribuie într-o măsură și concepția teoretică pe care este clădit întregul eșafodaj. Literatura, pentru G. Călinescu, nu cunoaște o evoluție la scara generală. Există în schimb o mișcare a artei, o dialectică lipsită de ascendență obișnuită (ideea e de origine crociană). Tendința generală a artei constă în a reuni termenii antitetici iviți dintr-o sinteză anterioară într-o sinteză nouă. Practic, procesul i se pare a se desfășura așa: „În genere, prima fază a procesului de înnoire este lărgirea izvoarelor de inspirație, a materialului, a fondului. Inteligența întrece puțința de creație, intenția depășește mijloacele. Din acest stadiu fac parte iluminismul, didacticismul, realismul, psihologismul, poporanismul etc. [...] Odată asimilat noul conținut, antiteza se ridică în chipul teoriilor estetice, formale. În acest stadiu pot intra cu o latură simbolismul, futurismul, modernismul în genere“. De unde

concluzia: „Atât timp cât fondul și forma nu se anulează într-o nouă sinteză, avem de-a face cu o mișcare artistică, iar nu cu o mișcare de artiști“. Cu alte cuvinte, epoca marilor clasici reprezintă sinteza, perioada imediat următoare, etapa căutărilor; generațiile noi, spre a se feri de epigonism, explorează alte zone ale sufletului uman, caută mijloace de expresie inedite, elaborează teorii estetice, totul sfârșind inevitabil cu o nouă epocă de sinteză, procesul repetându-se la nesfârșit. Deși rândurile de mai sus au fost scrise cu un deceniu mai înainte², istoricul literar a rămas fidel spiritului lor. Când caracterizează perioada de care ne-am ocupat drept o epocă a căutărilor, are dreptate; greșește însă prelungind-o până în vremea lui: „...în mare măsură, în privința literaturii, noi ne aflăm astăzi în faza mișcărilor pregătitoare sintezei“.

Dacă în 1927 afirmația călinesciană avea scuza tinereții, susținerea aceleiași concepții în organizarea efectivă a materiei literare interbelice reliefează insuficienta detașare de realitatea imediată. Deoarece ne-am îndepărtat de epocă, noi percepem azi literatura deceniilor trei și patru ca o perioadă clasică și am fi izolat marile personalități: Arghezi, Blaga, Barbu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu ș.a., lăsând în cadrul curenților masa scriitorilor, așa cum procedase de fapt G. Călinescu cu literatura anilor 1850–1880. Însă considerarea literaturii drept o succesiune de structuri își găsește justificare în concepția călinesciană despre tehnica istoriei literare; literatura deceniilor trei și patru nu este compartimentată orizontal, static, ci e integrată aceleiași concepții evolutive ce străbate întreaga carte. Însăși secvențele amintite mai sus sunt așezate după o logică interioară. *Moderniștii* reprezintă „momentul 1919“, pentru că în același an apăruse *Sburătorul*; „momentul 1923“, ce însoțește capitolul *Tradiționaliștii*, semnifică punctul maxim de evoluție al curentului; în acel an apăruse *Pe Argeș în sus* de Ion Pillat; mișcarea de avangardă nu începe cu „momentul 1928“, însă anul a fost ales spre a puncta apariția revistei *unu*, publicația însemnată a mișcării; „momentul 1932“, așezat sub capitolul

² G. Călinescu, *Echilibru între antiteze, Viața literară*, an. II, nr. 42, 19 martie 1927, p. 1.

Alte orientări, are rostul de a reaminti cititorului apariția *Viștii* lui Mihai Eminescu.

Tocmai depărtarea de epocă face ca diviziunile călinesciene să nu întrunească adeziunea noastră totală. Firele ce-i legau, ca să ne oprim numai la un exemplu, pe Blaga și Voiculescu de *Gândirea* nouă ne apar astăzi firave și nu mai considerăm că nota dominantă a liricii lor o constituie ortodoxismul. Însă la un moment dat, fascinat de viziunea panoramică a întregului, lectorul le înregistrează indiferent, le acceptă ca niște elemente istorice, rămânând atent numai la dialectica analizelor.

Toată literatura contemporană stă sub semnul ierarhizării estetice a valorilor. Întreprindere riscantă și de loc facilă, G. Călinescu a rezolvat-o cu minime exagerări și inerții inevitabile. Nici una din marile individualități artistice nu a fost lăsată la o parte, după cum au fost relevate toate scrierile ce aveau o minimă atingere cu arta. Chiar prozatorii stinși prematur s-au bucurat, atunci când opera lor purta semnul talentului (Al. Sahia, Pavel Dan), de prețuirea cuvenită. Eco-ul ierarhizării valorice, în epocă, a fost enorm și el nu s-a stins, în lumea restrânsă a specialiștilor, nici acum. Dincolo de orice alte considerații, trebuie recunoscută doza mare de exactitate a prevederilor sale. Nu e un secret pentru nimeni că generațiile actuale de critici – nu vorbim de masele largi de cititori, cărora monumentală istorie le este necunoscută – percep literatura amintitelor decenii prin prisma călinesciană.

Literatura contemporană nu era prima oară cercetată. Lăsând la o parte pe N. Iorga, ale cărui considerațiuni se opreau sumar și cu scăderile cunoscute în pragul deceniului al patrulea, trebuie să vedem în Eugen Lovinescu întâiul istoric al literaturii române interbelice. Înaintea lui G. Călinescu, Eugen Lovinescu surprinde în metafore scânteietoare specificul cutărui poet sau prozator, acordând în linii generale prețuire vârfulurilor, dar nu se poate să nu observăm, menținându-ne numai în domeniul istoriei literare, o deosebire esențială: Eugen Lovinescu a fost mai reticent și obsedat, probabil, de gândul unei eronate evaluări ce iar fi putut fi reproșată de viitor, reține multe nume, mai cu

seamă dintre cele de tot mărunte, și le studiază atent, în vreme ce G. Călinescu le trece la... *Bibliografie*. G. Călinescu aduce mai multă siguranță în mânuirea criteriului valoric, în detectarea notelor caracteristice ale scriitorilor, o mai judicioasă grupare a lor după tendințele interne ale scrisului. Cu fermitate dă rămadă falsele reputații, iar rapiditatea cu care intuiește friabilitatea ori liniile de rezistență ale operei deconcertează.

Toți scriitorii, cu excepția lui Blaga, sunt analizați monografic; în cadrul activităților multiple, istoricul literar scoate la suprafață latura ce i se pare predominantă. Camil Petrescu e studiat în primul rând ca romancier, urmând, cronologic, dramaturgul și poetul. În cazul lui Demostene Botez și Zaharia Stancu, atenția cuvenită e dată poetului, producția romanească fiind analizată succint. La personajele majore, Arghezi de pildă, deasupra e scoasă tot latura fundamentală: poezia, dar comentează pe un spațiu mai mare și proza. Reținem iarăși siguranța în intuirea laturei fundamentale. Inevitabilele erori sunt puține: deși poeziei și criticii lui Perpessicius i se acordă un comentariu aproape egal, observăm îndată că G. Călinescu îl consideră în primul rând poet, cu toate că evoluția ulterioară dezmente o asemenea opinie; Vladimir Streinu este receptat numai ca poet, criticul este sumar analizat.

Nu trebuie trecută cu vederea nici o altă caracteristică. Spre deosebire de E. Lovinescu, G. Călinescu investește spațiul acordat unui scriitor cu funcție estetică. Numărul de pagini reprezintă gradul de prețuire; de aceea, paginile călinesciene nu sunt un registru, un repertoriu, ci, prin însăși natura lor, e selecție estetică.

Se poate afirma că, o dată cu *Istoria...* călinesciană, capătă funcție estetică și o anume stabilitate epitetelor banale: „mare“, „minor“, „foarte mare“, „substanțial“, „neglijabil“, „versificator“, „poet“ etc., etc.; folosite până atunci cu multă larghețe, ele au în textul călinescian arii semantice precis conturate desemnând realități concrete. Prin G. Călinescu, critica și istoria literară au meditat mai mult asupra terminologiei.

Cele aproape trei sute de pagini consacrate literaturii contemporane reliefează complexa personalitate călinesciană: un istoric literar, dublat de un critic și un romancier, străbate peisajul literelor interbelice, și studiile subliniază o dată în plus finețea analizei critice, bogăția informației și capacitatea asociativă. Cu mijloacele adecvate, cercetarea călinesciană subliniază specificul scriitorului, specific scos din particularitatea creației lui și a viziunii artistice asupra lumii.

Scriitorul și opera sunt puse într-o conjunctură serială, dar așezarea nu implică numai decît influențe posibile, ci indică fie intenția surprinderii unicității: „...începând prin a fi ermetic în felul lui Barbu (VI. Streinu, *n.n.*), s-a clarificat într-o lirică ce pare la prima vedere înrudită cu aceea a lui Pillat, dar care iese dintr-un sentiment direct al câmpiei muntene și e un corespondent al viziunii lui Odobescu, într-o notă mai eroică“, fie a ariei comune de preocupări: Otilia Cazimir are afinități cu D. Botez, „în sensul sentimentalismului și provincialismului“ și cu Ion Pillat, „în direcția voluptății de arome“, după cum „în linia lui Petică și Anghel sunt evocate exalațiile florilor“.

Sub acest aspect, însăși ordinea așezării scriitorilor nu e întâmplătoare: B. Fundoianu e studiat la „tradiționaliști“, imediat după I. Pillat și înaintea lui Il. Voronca; motivarea e implicită: „Arghezianismul de care B. Fundoianu este învinuit (aluzie la E. Lovinescu, *n.n.*) e inexistent, poetul fiind înrudit sufletește cu Pillat și cu Ilarie Voronca“. Uneori, sistemul de referințe îndeplinește, estetic, funcție negativă: „Proza lui Topârceanu (amintiri de captivitate și de vânătoare, pasișe de cronică) este agreabilă, dar nu poate concura cu proza lui M. Sadoveanu și a lui Al. O. Teodoreanu“. Cu același scop, Cezar Petrescu e alăturat lui Balzac: „...Cezar Petrescu a urmărit, nici mai mult, nici mai puțin, să refacă opera lui Balzac. Luciditatea intelectuală îi lipsește, spre a înțelege complexe probleme ale genului...“. Alteori, procedeul evidențiază lipsa de adâncime a creației: „Punctul de plecare al liricii lui I. Valerian este în simbolism, dar în drum poetul a rupt câte ceva din ce a putut întâlni în cale, din Al. A. Philippide... din Camil Petrescu... din T. Arghezi“. Câteodată, caracterul omului se îmbină cu nota

dominantă a operei: „Paralizat de discreție, Al. Claudian a publicat rar poezii în *Facla literară*, *Pasul vremii*, iar în urmă în *Jurnalul literar* sub pseudonimul Anton Costin. Lirica e a unui intelectual fin, visând boema aristocratică a cărților, nutrindu-se din amintirile dulci ale anilor de studiu“. Nu rareori, opera e pusă într-un anume context spre a-i lumina universul interior: *Hronicul măscăriciului Vălătuc* corespunde în literatura română balzacienei *Contes drolatiques*, care pasișau pe Boccaccio și pe Rabelais într-un ton mai gros. Sensul unor asemenea pasișe e savoarea...“, sau îi caută resorturile lăuntrice, organizându-le în jurul unei idei coordonatoare: „Toată poezia lui George Dumitrescu a crescut în jurul unei femei iubite și apoi, îndurerată, ca un omagiu amintirii ei“.

Studiul literaturii contemporane începe cu un lung capitol dedicat romanului (motivarea e implicită) în cadrul căruia Liviu Rebreanu cu „romanul gloatei“ este cel dintâi analizat.

„Simple aspecte“, nuvelele sunt hotărât înlăturate, după o repede examinare tematică: „S-ar zice că un pictor de mari compoziții s-a exercitat desenând detalii, brațe, pumni strânși, picioare, în vederea unei imense pânze, ce se ghicește a fi din câmpul vieții rudimentare“. Din acesta a ieșit *Ion*, „pânza enormă“ a satului ardelean. Viața lumii rurale, zice G. Călinescu, se reduce la reacțiuni tipice, colective. Privită din acest unghi, analiza romanului („*Ion* e uneori un exponent, un erou de epopee care trece prin criza așezării la casa lui“) e magistrală. Personajele sunt simboluri; în spatele lor se află grupuri, categorii sociale, iar momentele epice sunt etape în eterna mișcare a fenomenelor. În acest sens, *Ion* „e opera unui poet epic, care cântă cu solemnitate condițiile generale ale vieții, nașterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cânturi, vădit cadentate în stilul marilor epopei...“. Obiecțiile rămân în sfera teoretică: conștiința estetică a autorului este inferioară creației lui. Fără a dezechilibra cartea, discrepanța se simte: tendința de exaltare și de înnobilare a personajului îl scoate pe *Ion* „din sfera instinctelor oarbe“ și-l duce „în lumea conștiinței, banalizându-l“.

Aceeași mișcare spre epopee o găsește G. Călinescu în *Răscoala*, însă romanul e artisticeste inferior celui precedent. Rebreanu „ține“ cu țărani „pe care îi idealizează și își exprimă fără reticențe repulsia pentru societatea boierească. Cu toate acestea, „instinctul de creator corectează deviațiile estetice“. În crearea personajului colectiv al lumii țărănești, Rebreanu „redevine genial“ și sugerarea mersului epic e făcută cu un mare simț al proporțiilor. G. Călinescu găsește vorbirii eroilor analogii în culoarea schimbătoare a apelor mării: „Frazele, considerate singure, sunt incolore ca apa de mare ținută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării“, iar evoluției epice, similitudini în dezlănțuirea forțelor naturii: „Teroarea surdă, colbul de răzmeriță, întunecarea apocaliptică sunt pregătite în timpuri lungi și măsurate, cu un efect epic considerabil. Epopeea debutează încet ca un cer înnorat, devine bubuitoare spre mijloc, apoi se rezolvă“.

La mijloc, G. Călinescu așază *Pădurea spânzuraților*, monografie a psihologiei „sufletului mediocru, combătut de două atitudini din afară“: legalismul și naționalismul. *Crăișorul* și *Ciuleandra* rămân scrieri „reci“: întâia, „rece biografie romanțată“; a doua: „nuvelă onorabilă, rece, superficială, dar bine întocmită“. Nu i-a plăcut nici *Adam și Eva*; definitiv respinse: *Jar*, *Gorila*, *Amândoi*.

Literatura Hortensiei Papadat-Bengescu ar fi o îmbinare superioară a două atitudini: cinstea căminului conjugal și senzualismul, elogiul simțurilor. Romancierei îi lipsește curiozitatea pentru ideile generale, în schimb, în cărțile sale se conturează „marea intensitate a vieții fiziologice“. Aceasta este perspectiva romancierei asupra lumii, și G. Călinescu scoate din proza sa câteva idei esențiale: dezgustul pentru „arbitraritatea împerecherilor sociale“, de unde e posibil să vină atenția cu care sunt scrutați indivizii degenerați; interesul pentru nașterea nelegitimă, împletită cu oroarea de încrucișare; ca un rezultat al studierii structurii fiziologice, personajele romancierei sunt oameni sănătoși sau bolnavi. Încheierea? Proustianismul de care se vorbește ar fi inexistent. Străbătută până aici vertical,

producția romanească a autoarei e analizată individual, fiecărui roman urmărindu-i-se realizarea estetică. Rezervele sunt de așa natură, încât cititorului superficial concluzia îi poate părea nefondată: H. Papadat-Bengescu „merită să ocupe un loc de frunte în stima criticii, nu pentru realizări, uneori impure, ci pentru unghiul de la care își pornește observația, pentru nivelul estetic teoretic“. Și mai departe: H. Papadat-Bengescu are „structura mării scriitoare și opera ei conține prin aceasta mai multă valoare exemplară, decât operele izbutite la un nivel mai jos“. G. Călinescu își începuse paragraful notând reacția criticii. E. Lovinescu, de o parte, și proustienii o socotesc pe H. Papadat-Bengescu „o mare romancieră“: „creatoarea romanului orășenesc român“, „analistă profundă a sufletului inaparent“. Pentru „alii“, scriitoarea este, dimpotrivă, „o autoare de volume cu neputință de citit“. Ambele reacții, motivează G. Călinescu, își au punctul de plecare în operă, „ea având părți ce sugerează o posibilă adâncime și părți absolut aride, de o insipiditate ce descurajează“. La crearea opiniilor divergente au contribuit, prin atitudinea lor, *Sburătorul* și *Viața românească*. Paradoxal, însă, admirația lui G. Călinescu este nedisimulată, reținerile critice enorme. Voind să fie imparțial, istoricul literar se așază involuntar pe pozițiile ambelor cercuri literare, ironizate inițial. Rezervele sale veneau din concepția estetică.

Din motive identice, G. Călinescu se străduiește să înlăture proustianismul romanelor lui Camil Petrescu, considerând că citadinismul acestuia, cu eroi preocupați de viața lor interioară, se apropie mai mult de romanul de tip stendhalian, romancierul fiind un analist în descendența lui Saint-Simon. Pătrunzătoare mi se pare identitatea găsită între erou și personajele sale: „Eroii lui Camil Petrescu au toți repeziciunea discursului și tonul acel tipic de iritație care sunt ale autorului însuși în scris, încât toți, sub felurite veșminte, par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întâia“.

În prima ei parte, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este o monografie a geloziei. Eroul nu-și poate explica iubirea pentru soția lui, femeie geloasă, înșelătoare, lacomă, seacă și rea, concluzia ducându-l pe G. Călinescu la

observația că Gheorghidiu ar fi „un erou din galeria «inadaptabililor» tip Brătescu-Voinești“, deoarece eroul „e un filosof într-o lume de neștiutori de carte cinici“. Nu toate personajele sunt viabile, romancierul neavând capacitatea de a trăi în personajele sale, ca Balzac, de pildă. Și atunci însușirea fundamentală a romanului constă în „a fi o proză superioară“. Părții a doua, G. Călinescu îi înlătură epitetul de „documentar“; cartea nu e un reportaj despre război, ci „o viziune specială a lui“, războiul apărând ca un spectacol straniu, apocaliptic, de un tragic grotesc“. Scriere „mai matură“ i se pare lui G. Călinescu *Patul lui Procust*, fiindcă fraza romancierului „se apropie de data aceasta mai mult de ariditatea exactă a *Codului civil*, pe care o râvnea Stendhal“. Romanul e prea puțin proustian: contrar aparențelor, Camil Petrescu s-a reîntors la romanul de tip epistolier, romancierului fiindu-i totodată imposibil a se pierde complet în spatele ficțiunii. „O varietate de proustianism“ o găsește G. Călinescu „în expoziția scenică a atitudinilor sufletești“.

În acest punct al comentariului, G. Călinescu scoate primele concluzii parțiale: Rebreanu, H. Papadat-Bengescu și Camil Petrescu sunt piscurile de piatră, deși atunci când scria rândurile de mai sus i se părea că toți se aflau „pe trepte diferite ce nu se pot încă determina“. Rebreanu „e un creator mai solid“; H. Papadat-Bengescu „are o experiență acută, o situație de observator excepțională“; Camil Petrescu „e un scriitor mai sprinten“ și „mai rutinat“, o inteligență vie, „mereu în căutare de sisteme artistice, unul din acei scriitori mai puțin înfăptuiți, poate, dar care încântă în perpetuitate spiritele delicate“.

Preocuparea lui G. Călinescu în continuare este de a coborî la dimensiunile reale pe Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu. Tonul devine ironic și sarcastic. Optica despre cel dintâi rămâne aceeași din *Adevărul literar și artistic*. G. Călinescu apreciază evocarea vârstei infantile, într-o foarte personală manieră, „prin tinerețea ei, autentică, prin extraordinara memorie a copilăriei“. Valoarea durabilă găsește *Ulitei copilăriei* și primul volum din *La Medeleni*. Ele „prezintă interes psihologic tocmai prin puterea de a fixa o

experiență pe care toți o pierd“. Din al doilea volum al trilogiei, „apare acel amestec de stagnante însușiri și enorme cusururi, ce va rămâne aproape neschimbat în toată opera lui Ionel Teodoreanu“. Romancierului îi reproșează îndeosebi imposibilitatea de a nara: „În majoritatea paginilor romancierul hoinărește prin teorii și lirism și numai când cartea amenință să-și închidă capacele ghemuiește analitic tot motivul epic într-o pagină“. Puse alături de *Hotarul nestatornic*, *Drumuri* și *Între vânturi*, sunt primite concesiv: „pe lângă poemul îngeresc al fragedei copilării, se cade să primim alături de un document și chicotele adolescenței. Această parte nu mai e înalt artistică, dar e impregnată oricum de aceeași personalitate“. După *La Medeleni*, producția romanească devine lipsită de importanță prin monotonie și repetiție.

Din parcurgerea tematică a nuvelor lui Cezar Petrescu, G. Călinescu reține lipsa originalității: „motivele sunt sadoveniste prin contaminare și prin afinitate“, însă aici e vorba de un „sentimentalism dezordonat și volubil, cu tendința de a se închea într-o epică melodramatică“. Emițând supoziția că *Întunecare* e o scriere friabilă, istoricul literar desface cartea spre a dovedi monotonia mijloacelor narative și firavul suport epic. Dacă e să fie considerat drept o cronică a României dinainte și după război, „romanul e superficial“, faptele nu sunt transfigurate artistic, autorul nu găsește nici mijloacele de a struni materialul; se lasă el dus de evenimente, și descripția unor atitudini morale și sociale, văzute numai orizontal, curge la nesfârșit. Autorul nu știe unde să se oprească. Cititorul simte comentariul făcut prin indirecte aluzii la romanele lui Rebreanu și Camil Petrescu, inspirate din același eveniment. Integrat operei lui Cezar Petrescu, în ansamblu, *Întunecare* prezintă „oarecare personalitate“, dar cartea rămâne numai un „exercițiu“, o promisiune a unei opere durabile ce nu a mai venit. Cezar Petrescu a fost convins că poate reface în mediul românesc Comedia umană a lui Balzac; făcuse o mărturisire în acest sens lui I. Valerian într-un interviu; G. Călinescu reproduce fraze din el, ironizând nu intenția propriu-zisă, ci realizarea artistică. De la început, talentul romancierului,

generalizează istoricul literar, apare „ca o facultate foarte onorabilă de a ocupa câteva sute de pagini cu promisiuni și indicații de procese epice și analitice, într-un limbaj jurnalistic, tumultuos, niciodată însă înjosit, ba chiar cu multe digresiuni de ușoară erudiție. Vulgului, îndeosebi, această platitudine mediană îi place, fiindcă îl eliberează de rigorile marii arte, dându-i totuși iluzia literaturii înalte“. În consecință, G. Călinescu va reliefa „tonul nesperios, facil umoristic“ din *Simfonia fantastică*, disertațiile și clocotul de cuvinte din *Calea Victoriei* și *Comoara regelui Dromichet*; „un jurnal foarte hibrid, zgomotos, prăpăstios, aproape caricatural“ este *Plecat fără adresă*; „poliloghie lipsită de orice valoare de creație“, 1907; *Duminica orbului* e „de o mare absurditate“ etc., etc. Din „toată această jurnalistică“, deasupra se ridică două nuvele: *Adevărata moarte a lui Guynemer* și *Aranca, știma lacurilor*, apreciate pentru latura senzațională și coloratura exotică. Așezat în cuprinsul literaturii franceze, caută G. Călinescu a sugera locul romancierului, Cezar Petrescu ar reprezenta „unul din sutele de foiletoniști, un Dekobra, un Kessel cel mult, un confecționar de pagini de citit o singură dată“. Însă în literatura română, care n-a ajuns la o producție întinsă de romane, Cezar Petrescu a adus „un element ce-i lipsea: invenția“, vina prozatorului fiind „de a oscila între «studiu» și epica pură, de a nu voi să scrie romane senzaționale în deplină sinceritate, spre a deveni un Eugène Sue ori un Al. Dumas, tot atât de geniali în felul lor ca și Balzac“.

La fel este coborâtă și proza lui C. Stere. Demonstrația e mai sobră și spațiul acordat redus, deoarece C. Stere nu poate fi pus alături de ceilalți doi romancieri. „Greșeala capitală“ a acestuia „este de a-și fi romanțat memoriile“, și G. Călinescu reține din *În preajma revoluției* primul volum, monografia unei familii boierești de modă veche, și al patrulea, care ne pune „în fața unui extraordinar prozator al geologicului“. Lipsa de valoare a scrierii vine din aplicarea ficțiunii asupra materiei contemporane autorului; personajele reale din Iașul sosirii lui Stere în țară sunt ascunse sub pseudonime străvezii, și împotriva lor romancierul e alimentat de „o ură inferioară“. Deasupra ultimilor prozatori, dar imediat sub primii trei, G. Călinescu

pune, pe diferite trepte valorice, pe Gib I. Mihăescu, Al. O. Teodoreanu, G. M. Vlădescu și Damian Stănoiu.

Farmecul celor mai multe analize își are punctul de plecare în recrearea interioară a lumii fictive a romancierilor. Privite din acest unghi, analizele romanelor *Ion* și *Răscoala*, ale cărților lui Camil Petrescu, a primului volum din *La Medeleni*, *Rusoaica*, și *Dona Alba* etc. sunt, tehnic vorbind, fără cusur. În crearea senzației de inedit, de imprevizibil și mai ales de artă, G. Călinescu este favorizat de stăpânirea puțin comună a resurselor lexicale ale limbii și a mijloacelor de expresie. Se pare că nu se află modalitate stilistică pe care să n-o fi experimentat cu succes. Îndeosebi când demonstrează insuficiența artistică a unui roman, ori precizează locul unui scriitor pe scara valorilor artistice, nu are egal. Atunci, epitetele apreciative abundă; fraza crește ca o apă repede în urma unei ploi torențiale, și defectul prins într-o vorbă sau mai multe, nu de puține ori memorabile, e umflat la proporții rabelaisiene. Gustul pentru polemică e vădit, și în dezvăluirea carențelor unei producții literare criticul pune o neascunsă plăcere, ușor detectabilă în spatele tonului voit obiectiv, neutru, rece: „Locvacitatea și bombasticul umflă paginile cu spume“ – caracterizează G. Călinescu volumele II și III din *La Medeleni*. „Plăcerea de a diserta și uneori numai de a emite vorbe este enormă și, o dată o idee aruncată, ea e târâtă într-un clocot de cuvinte. Poetul imaginar devine retor: truculent, fanfaron, gălăgios, metaforic fără control artistic.“ Indiferent că îi dăm sau nu dreptate, impresia de ansamblu e covârșitoare.

După gruparea în capitolul *Alte orientări* a câtorva dintre prozatorii mărunți: Stejar Ionescu, Victor Papilian, Al. Mironescu etc., precum și a romancierelor: Ticu Archip, Georgeta Mircea-Căncicov ș.a. – studiate alături de poetele Raymonde Han, Maria Banuș, Igena Floru la paragraful *Literatura feminină* –, istoricul literar transportă o parte din romancieri în capitolul final al *Istoriei...*, sub titlul *Noua generație*.

Procedeeul poate surprinde pe cititorul de azi, obișnuit în ultimul timp să cuprindă sub denumirea uniformizatoare

„literatura dintre cele două războaie mondiale“ bogata literatură a deceniilor trei și patru. G. Călinescu sesiza, deși nu o spune explicit, un fapt devenit evident mult timp după aceea: sfârșitul deceniului al patrulea aducea semnele unei noi orientări a prozei, orientare continuată în timpul războiului și după război câțiva ani. G. Călinescu intuise legătura strânsă dintre literatura „noii generații“ și filosofie. De aceea, precede analiza prozei acestor romancieri de o sumară prezentare a filosofilor perioadei interbelice și o analiză succintă a sistemelor filosofice contemporane. Prilejul i s-a părut nimerit spre a trece în revistă atitudinile fundamentale ale filosofilor români față de problemele vieții imediate.

Atrasă îndeosebi de acțiunea politică, „noua generație“, constată G. Călinescu, a trecut peste filosofii specialiști și și-a ales drept idoli pe aceia în care a simțit instinctiv niște călăuzitori de spirite: Eminescu, Iorga, Pârvan, Nae Ionescu, Blaga. Fără excepție, aproape, din filosofia lor „noua generație“ a luat elemente particulare sau neesențiale. Accentul a fost pus nu pe opera în ansamblu, pe putința de a constitui sisteme filosofice, menite să comunice, cu mai multă sau mai puțină forță evocatoare, condiția umană, ci pe acțiunea sugeratoare a atitudinilor fundamentale.

Conștient sau nu, simpatiile lui G. Călinescu merg în aceeași direcție. Așa se explică, în parte, puțină prețuire dată lui N. Iorga și scepticismul cu care e prezentată filosofia lui Lucian Blaga, în schimb, „filosoful-mit“, Vasile Pârvan, este exaltat, și curând se vede că G. Călinescu vorbește despre personalitatea savantului și gânditorului, și mai puțin despre opera acestuia. Prețuirea, exagerată poate nu e bine spus, entuziastă mai curând, are o explicație subiectivă: Vasile Pârvan a avut prin întreaga lui activitate, cum am văzut, un rol stimulator în formarea personalității călinesciene.

Care sunt, în viziunea călinesciană, coordonatele pregătirii lui V. Pârvan? Întâi, lipsa erudiției filosofice. Tocmai aceasta ar condiționa, zice G. Călinescu, „o mai sinceră fierbere problematică“; el admira „gândirea în libertate a profesorului devenit școlar alături de adolescent“, care „recunoștea într-un

cuvânt gravitatea problemelor primând asupra ierarhiei oficiale“, și fraza următoare luată din V. Pârvan: „Metoda noastră e aceea a cultivării și selecționii sufletelor superioare, prin punerea la probă a fiecărui individ, care ne este încredințat, cu piatra de încercare a Cultului Ideal. Cine rezistă și dă scânteii e vrednic să intre în confraternitatea Universității naționale“ – a plăcut cu deosebire lui G. Călinescu, pentru că trebuie să se fi văzut pe el însuși. Ceea ce trebuie să-l fi încântat iarăși pe G. Călinescu, deoarece corespundea structurii sale interioare, era aversiunea lui V. Pârvan împotriva „metodei“ ca atare și a atitudinii scientiste: „...simpla metodă nu duce la nimic, și atitudinea științistă care caută cauze și efecte e puerilă“. Și mai departe: „Istoria presupune vocație“, faptul istoric nu există ca atare, istoricului revenindu-i rolul de a-l „transforma în fapt istoric prin atitudinea sa creatoare“. Aici se află sâmburele raționamentului din *Tehnica criticii și a istoriei literare*.

Răceala cu care e străbătută filosofia lui Lucian Blaga e și mai vădită decât în cazul poeziei. Frazele de curtoazie: „...cel dintâi care a încercat să ridice un sistem filosofic integral, cu ziduri, cu «cupolă», și să dea acestei filosofii o aplicare la realitățile naționale. Meritul este în afară de orice discuție“ – nu pot înșela. G. Călinescu subliniază buna pregătire filosofică a poetului, fantezia bogată, dar are convingerea că îi lipsește capacitatea abstractivă: „Filosofia lui Blaga produce o plăcere vizuală, plastică, și e opera unui poet liric lipsit (ca să ne exprimăm printr-o exagerare sugestivă) de «idei generale»“. Pe această supoziție e clădit tot paragraful.

Un pamflet de superioară intelectualitate este secvența consacrată lui Nae Ionescu. Sobrietatea tonului lasă permanent impresia menținerii în termeni politicoși, dar continuu de dedesubt țâșnește sarcasmul. După ce creionează trăsăturile omului și notează linia esențială de conduită, G. Călinescu caută atributele esențiale ale „operei“: Nae Ionescu preferă „să-și însceneze în penumbra filosofia în fața unui grup de fanatici, evitând sistematic lumina crudă a cărții“. Fiindcă „învățătorul“ nu și-a publicat cursurile, criticul îi urmărește ecourile prelegerilor în „literatura ciracilor“. Izolează problematica

operei prin abundente citate, caută influențele și încearcă apoi o explicație pentru fanatismul adeptilor.

Cu rezervă analizează G. Călinescu producția românească a tinerilor prozatori. Aversiunea criticului poate avea ca punct de plecare și insuficienta legare a ficțiunii românești de realitățile autohtone (nu o dată îi reproșează lui Mircea Eliade internaționalizarea onomasticii personajelor). „...gidian în căutare de «experiențe tragice» de redat crud, fără «a trișa» literar“, este pentru G. Călinescu Anton Holban, căruia „capitală“ i se părea problema morții, și criticul citează ca o dovadă titlurile cărților: *O moarte care nu dovedește nimic*, *Conversații cu o moartă*, *Bunica se pregătește să moară*, cu toate că analiza romanelor scoate la suprafață „motivul literar aproape unic“: procesul sentimental dintre bărbat și femeie, variantă, pare a lăsa să se înțeleagă G. Călinescu, a problematicei lui Mircea Eliade. Înrudit sub raport ideologic cu Mircea Eliade și cu Anton Holban i se pare și Mihail Sebastian. Insuficienta detașare istorică l-a determinat pe G. Călinescu să așeze sub semnul aceleiași influențe pe C. Fântânaru, Mircea Gesticone, Anișoara Odeanu și Mihail Celarianu; puținătatea punctelor de contact, mai vizibile la ultimii doi, le-a observat G. Călinescu însuși.

1.8. Evoluția poeziei interbelice

Principalele tendințe de dezvoltare ale poeziei interbelice sunt așezate de G. Călinescu în deceniul al treilea, deceniu de mari prefaceri și notabile înnoiri. Sunt distinse cinci secvențe fundamentale succedate la intervale de numai câțiva ani: Moderniștii, momentul 1919; Intîmîși, momentul 1920; Tradiționaliștii, momentul 1923; Ortodoxiștii, momentul 1926; Dadaiști. Suprarealiști. Hermetici, momentul 1928. Toate momentele, văzute în dezvoltarea lor verticală, se organizează în jurul câtorva personalități. Diviziunea călinesciană exclude în linii mari, ca și până acum, arbitrariul. Gruparea scriitorilor are în vedere tendințele interne ale operei. Așa se explică de ce, de exemplu, în secvența „moderniștilor“, care începe cu

prezentarea *Sburătorului* și a lui E. Lovinescu, sunt studiați Arghezi, Demostene Botez, G. Topârceanu, Al. A. Philippide, Otilia Cazimir; prin mijloacele de expresie, prin problematica operei, ei sunt „moderniști“. Diviziunile de mai sus nu-i aparțin exclusiv lui G. Călinescu. Sentimentalismul lui D. Botez, de pildă, fusese sesizat de G. Ibrăileanu (*Scriitori și curente*); intimismul delicat al liricii lui Perpessicius îl reținuse Pompiliu Constantinescu (*Critice*) ș.a. Pentru întâia oară G. Călinescu le organizează într-un edificiu. Dincolo de aceste delimitări, el sesizează curentul subteran al simbolismului prezent în poezia celor mai diverși poeți, de la moderniști – chiriașul grăbit din *Balada* lui Topârceanu fiind un exemplar valah al matelotului minulescian –, la intimiști și tradiționaliști.

Dacă în proză criticul ezită a acorda superlativul absolut unui romancier, șovăind între Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu, deși lasă să se înțeleagă că optează pentru cel dintâi, în poezie el se oprește fără rezerve asupra lui Arghezi. De altfel, lui Rebreanu și Arghezi, G. Călinescu le dedicase câte o micromonografie în colecția *Jurnalului literar*. Însă Arghezi în momentul în care apărea *Istoria...* călinesciană era atât de contestat, poezia lui eronat receptată, încât paragraful de față, reluarea în fapt a micromonografiei amintite, depășește simpla consemnare și are mai mult rolul unei impunerii.

G. Călinescu puneă întrebarea „plină de dificultăți“: „Este sau nu Arghezi un poet mare?“ Un mare poet, demonstra el aducând exemple din literatura română și universală, este acela care produce „o mai mare și mai variată cantitate de opere artistice, existente în absolutitate“; al doilea criteriu rămânea, „cu toate primejdiile unei false interpretări, profunditatea“. Analiza prilejuiește lui G. Călinescu o metaforă des citată de atunci: „T. Arghezi face mai multă funingine decât Eminescu spre a scoate un diamant, dar scoate din cuptorul său mai multe cristale decât contemporanii săi tot atât de funinginoși“.

Cu finețe era stabilit și locul poetului în ierarhia valorilor naționale, G. Călinescu excluzând eventualul semn de egalitate pus între Arghezi și Eminescu: „Toată opera lui Eminescu e vie, între treizeci de poezii argheziene numai una e indimenticabilă[...].

Acea putere totală de absorțiune a artei exterioare în creație, aceea integrală germinare a semințelor de la Eminescu n-o vom găsi la Arghezi, poet întotdeauna, nu însă mereu aducător de mesagii din lumea turburătoare a ficțiunii“. Revenind peste ani (în *Revista de istorie și teorie literară*, tom 13, nr. 2/1964), Călinescu își va reafirma punctul de vedere: „Rar se întâmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să ilustreze prin el însuși bucuriile și durerile existenței, și de aceea multă vreme M. Eminescu va rămâne în poezia noastră nepereche“.

Aproape niște monografii miniaturale sunt toate celelalte paragrafe. Deși întâile poezii ale lui D. Botez aveau contingentă cu toată versificația vremii, în sentimentalismul cu tendințe de persiflare și înduioșată ironie, G. Călinescu întrevade o „unitate de stil ce împacă și depășește orice înrăurire posibilă“. O variantă a acestui sentimentalism o descoperă în poezia „plictisului duminical și provincial“, izvorul lui fiind în simbolismul reprezentat prin Rodenbach. Plecând de la ipostaza că lirica lui D. Botez este „o elegie“ a Iașului, G. Călinescu recrează în continuare, cu materialul întâilor volume, universul provinciei moldovenești, de la elementele lirice prin ele înseși: tristețea, decrepitudinea, pustietatea figurată și reală, până la monotonia chinuitoare a vieții. Pe lângă imaginea globală, istoricul literar relevă poezia naturii moarte, a albumelor, și observă elementele locale: culoarea, limbajul, gesturile caracteristice; toate se adună într-o „poză“ personală, constând „într-o poezie din ce în ce mai confesională, într-o infantilizare a frazelor spuse într-un picior în ton alintat, simulând naivitatea, de proporții enorme câteodată, cu un accent cântat, cu termeni de convorbire prozaică scăpați ca din întâmplare“.

În poezia lui Adrian Maniu triumfă stilistica și maniera: „Aici nu există un conținut și un stil, ci maniera însăși este cuprinsul și scopul operei de artă“. Este subliniată influența mediului de atelier asupra poetului, nelipsit frecventator al cercurilor artistice, și întreaga poezie e recreată cu mijloace specifice picturii: cutare poezie este comentariul unei icoane primitive, alta, un panou pe care se desfășoară scene imense procesuale: „Pictură simplificată, viu policromă, mai mult

expresionistă decât impresionistă, bazată pe stilizare, nu pe nuanțe, ne întâmpină peste tot“. Pe lângă puternicul miros de vopsele, „de primitivismul pictoric“, poetul și-a făurit „și o manieră verbală, o speță de infantilism“, ce-l apropie de Bacovia și Demostene Botez, o „poză“ în care se simt ecouri din acesta din urmă: „poza“ lui constă „în a lua un aer extrem de naivitate și de a nara evenimentele presupuse sublime cu o stângăcie de copil, amestecând poezia cu proza“.

G. Călinescu nu scapă din ochi ierarhizarea valorilor și procedează la o nouă așezare în câmpul liricii a lui G. Topârceanu. El reține o sferă de considerațiuni generale în care se deslușesc două atitudini esențiale: „unii îl prețuiesc ca un poet mare, alții ca pe un poet minor“. Dacă întâia opinie e greu de susținut, a doua ar putea fi necorespunzător interpretată, și demonstrația merită toată considerația, deoarece faima lui G. Topârceanu era mare în epocă, ecoul ei păstrându-se și azi. Întâi sunt sondate adâncimile „parodiilor originale“; parodia rămâne o pastişă „exagerată ca spre a-și găsi iertarea în recunoașterea imitării“, dar când poetul se uită pe sine în modele – în parodiile după Homer și Arghezi –, face poezie adevărată. Se trece apoi la analiza noțiunii de poezie umoristică și, după o scurtă incursiune în estetica și în literatura universală, G. Călinescu ajunge la încheierea că „orice umor ce nu e însoțit de marea reprezentare grandios caricaturizată ori înecat în sentiment nu aparține poeziei“. Ajuns aici, criticul formulează mai explicit întrebarea: „este Topârceanu un mare evocator de lumi grotești, joviale; este el măcar un liric malițios sau numai un minor vesel?“. Urmează trecerea în revistă a liricii, relevându-se: „fiorul solitudinii silvestre“, „sentimentul solmenității geologicului“ și plinele de interes momente pastorale, „cu un mare simț al învălmășelii animale și al plăcerilor aspre“. Insuficiența lui Topârceanu vine din discontinuitatea emoției.

Dintre poeții moderniști, imediat după Arghezi îl așază G. Călinescu pe Al. A. Philippide, clasificat inițial „drept modernist al imaginii“ (aluzie la E. Lovinescu), în ciuda faptului că „poetul lua încă de mult poziție împotriva modernismului“. Al. A. Philippide a fost atras către „un clasicism al substanțelor

eternă, pentru acea poezie care în forme înnoite zboară mereu în jurul fundamentelor“. Imaginea nu e un „element de bază, ci un simplu și firesc accesoriu“, deoarece „sufletul lui e în altă parte, în marea contemplație, în speculație“. Poetul dovedește „o mare sensibilitate pentru situațiile fundamentale în univers, pentru poezia grandioasă, pentru versul încordat, pentru emoțiile elementare, din care lipsește, din păcate, numai erotica“. Prin tematica ei: „spaima întunecată de moartea individuală și de stingerea universală“, culegerea *Visuri în viața vremii* îl entuziasmează, poetul dezvăluindu-se „deodată un liric de o rară vigoare, stăpân pe gândurile, cuvintele și cadențele lui“.

Intimiștii, sub raportul valorii estetice, stau, în viziunea călinesciană, sub nivelul celorlalte secvențe. Între intimiștii minori: Al. Claudiu, George Dumitrescu, G. Rotică ș.a., trecând peste poeziile „de amator“ ale lui Ignat, cărui îi încearcă o reabilitare, se ridică două personaje: Emanoil Bucuța și Perpessiciu. Em. Bucuța este „întâiul intimist în înțelesul propriu al cuvântului, un poet care-și cântă micul univers casnic, femeia dormind pe jumătate dezgolită pe divan, odaia, scuturatul cu operația deparazitării icoanelor, frânghia cu rufele copilului“.

Inspirat de evenimentele războiului, *Scut și targă* aducea poezii „scrise detașat, ca niște însemnări pe raniță“; mai târziu, Perpessiciu „se precizează ca intimist, desigur cu planuri multiple, datorate unei formațiuni mai bogate“. Criticului îi reproșează reticențele (ceremonii nesfârșite și retractări disimulate“), pierderea în amănunte, nedescoperirea esențialului și nedeterminarea „măcar cu probabilitate a locului ierarhic al operei“.

Dacă la „moderniști“ și „intimiști“ simbolismul se manifesta mai mult sau mai puțin evident în tiparele știute, cu „tradiționaliști“ se autohtonizează. Din mijlocul lor, G. Călinescu izolează trei personaje: Ilarie Voronca, B. Fundoianu și, deasupra, Ion Pillat. Introducerea celor dintâi printre „tradiționaliști“ a putut surprinde; însă și Fundoianu și Voronca absorbau motive comune poeziei românești în sinteze noi. Disociind activitatea teoretică a inițiatorului pictopoeziei de lirica aceluiași, G. Călinescu convinge lectorul, cu textul în față,

că Voronca nu este nici futurist, nici dadaist, nici supraréalist în mod absolut; din toate a luat câte ceva: „...un impresionism ordonat în punctul inițial, dar sfârșit cu voință prin procedee tipografice și metaforism exagerat“, însă nu i se poate tăgădui „o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticeii cuvântului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție“. Universul poetic al lui B. Fundoianu este recreat pe ideea că „tradiționalismul e un panteism olfactiv și tactil, o îmbătăre de exalațiile vitale. Cu unele teribilități verbale, poetul are o capacitate extraordinară de a se bucura de prezența materiei“. Dramaturgul și eseistul sunt ignorați.

Față de *Gândirea* și colaboratorii ei, atitudinea lui G. Călinescu a rămas neschimbată. Examenul concepției lui N. Crainic e făcut cu sobrietate, și în spatele demonstrației se simte pulsația maliției. Titlurile și sintagmele dispartate din volumele lui Crainic sunt adunate sub o idee directoare: refacerea imaginii contemporaneității, așa cum o vede ideologul: „Fără a fi un prozator elegant și subtil, dar și fără a coborî sub nivel, N. Crainic e un îndemânatec făcător de prozești. El știe să instige tinerimea, să-i inculce ideea de «haos», pentru ca apoi să-i găsească «puncte cardinale». E «vremea tineretului», declară el, între «generația veche și generația nouă există incontestabil un hiatus»...“ etc., etc.; „odată evocată această atmosferă de catastrofă, ironizează G. Călinescu, gânditorul aruncă punțile de salvare“, mântuirea văzând-o în idealismul energetic și în spiritualism. Sunt analizate în continuare estetica din *Nostalgia paradisului* și poezia. Nici comentariul și nici tonul nu sunt tăioase, ci filiația în care e pus Crainic: „Ca poet, N. Crainic a continuat cu bună știință spiritul lui Vlahuță“, dar noi, care știm părerea criticului despre poetul Vlahuță, intuim îndată puțină prețuire, ca epitetele depreciative: „imaginist sărac în genere“, „tratează mai sobru, dar fără gravități“, „luptând multă vreme cu greutatea lutoasă a aripilor...“ etc. să ne edifice pe deplin. Apoi, istoricul literar trece la prezentarea gândirismului, paragraful transcriind întocmai *De dispartitione angelorum* din *Capricorn*.

Într-o bună măsură, capitolul: *Dadaști. Suprarealiști. Hermetici* reia, mai mult sau mai puțin fidel, ideile, cu transpunerea, uneori întocmai a faptelor, din *Principii de estetică*. Mici medalioane, precedate de o succintă prezentare a dadaismului și suprarealismului, sunt închinat precursorilor: Tristan Tzara și Urmuz. Esența prozei ultimului consideră a fi parodiarea descripției „cadrului în romanele curente” (*Pâlnia și Stamate*) și „a obișnuințelor burgheze” (*Ismail și Turnavitul*). Dintre publicațiile de avangardă, mai detaliat este parcursă unu și, sumar, *Prospect, XX literatură contemporană*, ale căror colecții i-au fost puse la dispoziție de Sașa Pană; celelalte: *Integral, Urmuz, Punct* le știa după nume.

După Arghezi și Philippide, poezia lui Ion Barbu e prezentată cu o largă receptivitate. Explicația ar putea fi găsită în temperamentul criticului, în opoziția statornică față de părerile altora, dar mai degrabă vine din intuirea în versurile lui Barbu a unui clasicism dominat de idealurile perfecțiunii, geometric organizat. În ermetismul barbian deslușește o etapă a exercițiilor mărunte, în care poezia lui Ion Barbu „se intelectualizează fără a cădea în ininteligibil, căci poetul caută inefabilul macrocosmic, revelator al lucrului în sine, fugind de contingentă, pitoresc, analiză, de claritatea clară, rațională”, ermetismul fiind adesea numai filologic. În etapa următoare, întâlnim o lirică „ermetică în sensul superior al cuvântului”, bazată pe simboluri: ou, șarpe, arbore, cruce ș.a., ce „exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm”. O astfel de poezie presupune expurgarea didacticismului, tensiunea intelectuală exprimându-se „prin muzică și ritmuri”. Ciclurile: *Domnișoara Hus* și *Isarlik* ies din sfera ermetică, dar aduc alte caracteristici de mare valoare poetică. Întâiul rămâne notabil prin filonul poetic extras din ceremonialul magic sau din misticismul theurgic; în al doilea, intuiește o reacție „împotriva tradiționalismului etnic, convențional, deducând din fondul obscur al sufletului imaginea unei lumi mai îndepărtate, clasice în sens oriental, mai organic legate de sânge”.

Străbătând peisajul literar contemporan, G. Călinescu manifestă prudență și reticență în evaluarea unor mari poeți și

prozatori ai literaturii interbelice. Rezervele lui G. Călinescu nu sunt izolate și nici accidentale. Ele își au izvorul în concepția lui estetică. Pentru întâia oară, multilateral, receptivitatea călinesciană era practic solicitată de variatele forme de evoluție ale literaturii. Într-o anumite măsură, pe G. Călinescu l-a dezorientat marele număr de foarte buni scriitori ai deceniilor trei și patru – scriitori ce demonstau în fond extraordinara vitalitate a poporului român –, și, temându-se ca viitorul să nu-i reproșeze larghețea, a manifestat o nejustificată, constatăm azi, rețineră. Trebuie subliniată numaidecât necoincidența punctelor de contact dintre istoricul literar, critic și estetician. În principiu, esteticianul rămâne conservator; în practică, istoricul literar și criticul dovedesc suplețe și nuanțare. Esteticianul, teoretic, respinge; simțul critic, intuiția obligă acceptarea. Inconciliabile, tendințele spiritului călinescian nu fuzionează, și din poziția lor antitetică izvorăște răceala comentariului.

G. Călinescu nu minimalizează producția poetică a lui Lucian Blaga, de pildă, dar se străduiește a-i diminua personalitatea, refuzând să-l așeze, valoric, lângă Arghezi, Al. A. Philippide și Ion Barbu. De altfel, G. Călinescu era convins, și convingerea lui venea din clasicismul structural al personalității sale, că literatura vremii nu ar îngădui existența unui număr mai mare de foarte mari poeți. Ideea o afirmase public cu câțiva ani în urmă³: „...o literatură, oricât de veche, nu poate suporta aproape o sută de poeți. Doi, trei sunt prea mulți chiar pentru o generație. Se va întâmpla deci o dezgustare totală de poezie și o prăbușire de glorie tinere, cu totul necesară pentru a se pregăti ivirea poetului celor cinci decenii ce urmează“. Este posibil să-l fi înrăurit și ierarhia valorică de la sfârșitul secolului trecut, din care reținuse, în afara poetului național și imediat după acesta, pe Macedonski și Goga.

Oricum, dincolo de aparențe, în analiza poeziei lui Lucian Blaga, lipsa de entuziasm este evidentă. O indirectă diminuare a personalității poetului fusese făcută cu prilejul prezentării liricii lui Adrian Maniu; atunci afirmase că acesta „l-a pregătit în mod

³ *Tablou al poeziei române pe anul 1934, Adevărul literar și artistic*, nr. 734, 1 ianuarie 1935, p. 1.

indiscutabil“ pe Lucian Blaga. Se adaugă acum epitetele: „relativ șterse“, *Poemele luminii* „sunt încă stângace, pătate de considerațiuni filozofice“ ș.a. *Pașii profetului și Zamolxe* sunt puse sub semnul panismului, înfăptuit cu mijloace artistice „superioare și în consonanță cu tradiția noastră agrară“, dar în pastoralismul blagian G. Călinescu găsește „toate elementele bucolicei virgiliene“, după cum „cornițele sub năstureii moi de lână duc gândurile spre Horațiu“; însă, atenuează el indirecta aluzie la lipsa de originalitate a poetului, „se înțelege, totul la Lucian Blaga este proaspăt, trăit în toată intensitatea senzației și cu un sens metafizic“. Și în continuare: „Mai mult decât o amintire mitologică, Pan este în bucolica lui Blaga o întrupare a voluptății de a participa la toate regnurile, de a surprinde mai cu seamă măruntele mișcări vitale“. Ca și la V. Voiculescu, G. Călinescu crede a descoperi în versurile blagiene o evoluție spre ortodoxism: „...stilul, scrie el despre *Lauda somnului*, devine liturgic și Aleluia răsună peste tot. Îngerii mișună pe pământ“, găsind totodată similitudine între „panteismul mitico-bucolic“ blagian și „iconografia pastorală și bizantină“ a lui Demian, pictorul *Gândirii*. Ca și în cazul lui V. Voiculescu, G. Călinescu consideră influența lui Arghezi hotărâtoare: Blaga „începe să facă dublete cu Arghezi“, în *Psalmi* îndeosebi, ce ar rămâne „strict personal“ la Blaga fiind doar „latura stilistică“. Desigur, observațiile de amănunt, numeroase, sunt multe fundamentate, rezervele chiar îndeamnă la reflecție, și cu toate acestea, la lectură, spiritul, treaz, este continuu intrigat de răceala comentariului. Cu identică rigiditate e analizat teatrul lui Blaga⁴.

G. Călinescu subsumează în întregime ortodoxismului și poezia lui V. Voiculescu, reliefând peste tot numai latura miraculoasă a versului; urmărește abundența îngerilor în

⁴ „Cred – va reveni peste două decenii G. Călinescu asupra aprecierilor de mai sus (*Contemporanul*, nr. 20, 19 mai 1961, p. 3.) – că am luat prea în serios partea decorativă și gesturile inițiatice“, și rândurile conțin o indirectă aluzie la integrarea exclusivă a poetului printre ortodoksiți, cu toate că și acum, la două săptămâni după moartea lui Blaga, și peste doi ani în recenzia volumului de *Poezii* (*Contemporanul*, nr. 8, 22 februarie 1963), răceala comentariului rămâne.

culegerile *Poeme cu îngeri* și *Din țara zimbrului* și pe aproape două pagini citează doar versuri nu înaripatele divine. Exemple identice s-ar mai putea izola, însă nu ele dau nota caracteristică liricii lui V. Voiculescu. Atributele relevate de G. Călinescu sunt, în orice caz, secundare, podoabe întâmplătoare, sub haina cărora simțim pulsația fondului uman etern. Volumele în care nu mai apar îngeri, *Destin*, de pildă, sunt sumar răsfoite, fiindcă stinghereau concluzia. Influența argheziană „în nostalgia de cer și într-un fel și-n încărcarea pânzei cu prea multă pastă” este pentru G. Călinescu iarăși semnul unei lipse reale de valoare, scoasă în evidență și de concluzia finală: „poezia lui V. Voiculescu suferă de-un manierism din ce în ce mai accentuat”, căzând cu *Urcuș* „într-un petrarchism strident”.

Parcursă cronologic, poezia lui Ion Pillat anterioară volumului *Pe Argeș în sus* este caracterizată dintr-un triplu unghi de observație: aderențele, influențele externe și intensitatea combustiei interioare. În *Visări păgâne* este detectat un parnasianism „mai ales extrem-oriental” în linia lui Leconte de Lisle și influența lui Giosuè Carducci; întâlnește apoi „accente” din toți poeții români ai veacului anterior și de la începutul noului secol, „însă teribil travestiți, până la nerecunoaștere”. Lirica debutului lasă impresia generală de versificație corectă, limba poetică e impecabilă. Volumului *Eternități de-o clipă* i se fac observații asemănătoare; se adaugă în plus influența lui Moréas. *Amăgiri* „rezumă cu o tehnică mai sigură direcțiile poeziei române din preajma războiului”; pe plan extern, altă influență: a lui Rodenbach. Acum ies la iveală întâile „creionări ale așa-zisului tradiționalism”, care, continuă, nu este la început decât o foarte originală adaptare a acelei poezii franceze, care în linia lui Verlaine evoca secolul lui Watteau”. Cu *Grădina între ziduri* se accentuează înrăurirea lui Maeterlinck și foarte puternic se resimt ecourile din A. Sammain și Fr. Jammes etc. Și curând se bagă de seamă că toată demonstrația are drept scop adunarea dovezilor în favoarea inexistenței la Ion Pillat a unui lirism nativ. Poetul e „un afectat superior”, iar versurile „atât de sigur conduse” din *Visări păgâne* impun: „să recunoaștem lui Ion Pillat precocitatea educației artistice și a rafinamentului”.

Firește, influențe naționale și străine se simt, dar nu fervoarea imitației alcătuiește înaintea de toate substanța poeziei lui Ion Pillat. Pe *Argeș în sus*, capodopera lui Pillat, considerată și de G. Călinescu astfel, nu apare în gol, tradiționalismul pillatian se găsește în doze variate în toate volumele sale. Că la un moment dat irupe năvalnic nu e de mirare.

G. Călinescu refuza și prozei românești alunecarea spre noi modalități și zone de investigare a umanului. Dincolo de formula balzaciană, comprehensiunea sa nu trece. Zâmbetul malițios cu care curăță romanele lui Camil Petrescu și ale Hortensiei Papadat-Bengescu de proustianism, alăturându-le realismului de tip clasic, e revelator. Însuși faptul că în *Patul lui Procust* recunoaște reticent o varietate specifică de proustianism, un proustianism autohtonizat așa zice, constituie o indirectă infirmare a tezelor susținute până atunci.

După o inimitabilă evocare a lui Mateiu Caragiale și o trecere repede peste poeziile „care nu izbutesc să pară personale“, inspirația bizantină fiind „imitată după D. Teleor“, G. Călinescu se oprește la *Craii de Curtea-Veche*, reliefând „valoarea particulară“ vădită a scrierii, „o savoare ciudată, un ce de puternică originalitate“. Totuși, în ciuda multelor epitețe, e sigur că scrierea nu i-a plăcut. G. Călinescu reproșează cărții, pe care se ferește s-o numească roman, lipsa compoziției și a conflictului epic: „Din punct de vedere epic, narațiunea e stângace, trârâtă prea mult, chinuită, iar încheierea, întunecoasă“. Caracterele insuficient de conturate, observația e fundamentală, „nu pot rămâne, după închiderea cărții, în memoria noastră numai prin configurația lor personală“. Aceasta, împreună cu limba „bogată, grasă“, cu relevarea impulsurilor lascive ale „unei eredități aventuroase și tulburi“, amestecul continuu de Orient și Occident îi servesc la conturarea balcanismului. Concluzia e negativă: „Privită prin ce ar fi putut să fie, scrierea e ratată, cum ratat e și autorul. Dar Mateiu Caragiale e un ratat superior...“ etc.

Exemplul lui Mateiu Caragiale nu e izolat. G. Călinescu face o distinctă demarcație între romanul deceniului al treilea ce gravita în linii generale sub influența balzacianismului și

proustianismului, și proza deceniului următor, amestec de filozofie și problematică intelectuală, roman ce se îndrepta și sub înrâuririle străine, André Gide în primul rând, spre ceea ce am numi, cu un termen al lui Ibrăileanu din *Creație și analiză*, „romanul-problemă“. Și simpatiile lui G. Călinescu merg în două părți; romanele perioadei amintite sunt analizate cu mai multă îngăduință, în vreme ce proza deceniului următor e respinsă din principiu. Este vizibilă și-o încercare de a forța nota, de a ignora faptele care nu slujesc ideii generale. Nu întâmplător, în analiza romanelor lui Mircea Eliade, G. Călinescu ignoră *India* și, lăsând totul la o parte, aduce pe primul-plan exclusiv problematica erotică a prozei acestuia. În *Isabel și apele diavolului*, unde autorul ar nara „trăirea“ tinereții agresive, istoricului literar i se pare a găsi „toate datele de temelie ale esteticei lui Mircea Eliade“, și le enumeră:

– „Nu romanele sunt ecouri ale unor călătorii întâmplătoare, ci, dimpotrivă, refugiul în exotic era necesar pentru ca autorul să aibă o experiență proprie“;

– „....autorul nu uită să atragă atenția asupra scrisului său «nepriceput», cu fina intenție de a-i garanta autenticitatea“;

– Romancierul „fuge“ de descrierea naturii;

– Experiențele sale constau „aproape exclusiv în trăiri de senzații sexuale, prezentate „ca simple rezultate ale unui proces de idei“; aserțiunea se exemplifică cu conținutul cărții, ajungându-se la concluzia „că dacă Mircea Eliade localizează aspecte din opera lui André Gide, temperamental, el continuă pe F. Aderca din *Grădinării*, romanul său înfățișând nu o formă de cultură a eului, ci un cult sexual“. Singura scriere căreia îi găsește un merit este *Maitreyi*: „întâiul roman exotic în adevăratul înțeles al cuvântului, care – iarăși ironia este transparentă – văzut de departe apare ca o singură țâșnire epică, deși e făcut în fond din sfărâmături analitice“. Romanele lui Mircea Eliade pot fi discutate, li se pot găsi calități, pot fi emise opinii asupra gradului lor de realizare estetică. Nimic în fond mai normal. Însă G. Călinescu nu adoptă optica aceasta în studierea prozei lui Mircea Eliade. Lui îi repugnă formula ca atare și o respinge, nevăzând în literatura experienței

autenticității decât o aplicare mecanică a formulei românești gidiene, Gide fiind în concepția călinesciană autor francez de ultimă oră.

Cu multă claritate iese la iveală fondul clasic călinescian în comentarea lui Paul Zarifopol. Înverșunarea împotriva criticului vine din anticlasicismul bănuț la acesta: „îi lipsea cultura clasică”; „...cercetează un autor numai negativ, acoperind cu mâna părțile valabile din operă ca să rămânem izbiți de pete“ (de fapt, așa procedase și G. Călinescu analizând opera lui E. Lovinescu). Paul Zarifopol „și-a pregătit cititorul pentru un dispreț global față de clasici, nu printr-o demonstrație superioară, ci coborându-se la instinctele rele ale oricărui fost școlar, luând ca premisă valabilă oroarea omului incult ori mediocru de marea literatură“. Pe seama lipsei de cultură clasică pune G. Călinescu și gustul deficitar al lui Paul Zarifopol, neînțelegerea și repudierea clasicismului francez.

1.9. „Subiectivismul“

Din prima lună a apariției *Istoriei literaturii române...*, autorul a fost vehement acuzat de subiectivism, de lipsă de obiectivitate flagrantă, atât în tratarea și ierarhizarea clasicilor, cât și a valorilor contemporane. Ca și cum ar fi prevăzut reacțiile, G. Călinescu discutasese pe larg în *Principii de estetică* conceputul de „subiectivism“, găsimu-i îndreptățire estetică: „Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă“ și, în această accepție, subiectivismul e normal. Când G. Călinescu scrie: „Capodopera lui Fundoianu este *Lui Taliarh*, odă horatiană exuberantă, plină de exaltațiile excitante ale toamnei...“, ori că „cele mai substanțiale pagini (din proza lui F. Aderca, n.n.) sunt acelea intitulate *Grădinării din Femeia cu carnea albă*“ ș.a., autorul emite judecări subiective, și le acceptăm tocmai pentru subiectivismul lor, deoarece relevă laturile corespunzătoare ale personalității călinesciene, indiferent dacă părerea noastră este sau nu aceeași. Ele nu modifică imaginea de ansamblu a scriitorului, ci sunt menite să sugereze posibile ierarhii valorice. La apariția cărții,

subiectivism a fost considerat, de cele mai multe ori, chiar întreprinderea ierarhizării valorilor artistice. Paginile despre Vlahuță, N. Gane, I. Al. Brătescu-Voinești, G. Coșbuc și altele au fost interpretate ca o denigrare a valorilor naționale. Aprecierile călinesciene găsesc astăzi aprobarea noastră, timpul le-a ratificat și spiritul nu mai e contrazis. Și subiectivismul înțeles ca lipsă de obiectivitate poate fi infirmat prin câteva exemple. Adrian Maniu a fost ironizat vreme îndelungată în *Jurnalul literar*, la rubrica *Prostologhicon*, pentru publicistica agramată, dar lirica i-a fost analizată cu neașteptată comprehensiune în tonurile cunoscute; cu înțelegere e prezentat și Mihail Dragomirescu.

În fața acestor dovezi, mă întreb, mai poate fi susținută ipoteza lipsei de obiectivitate? Se pare totuși că da! Printre cei ce l-au acuzat pe G. Călinescu de subiectivism răsună la un moment dat glasul lui Eugen Lovinescu, și tocmai pentru că acuzația vine din partea autorului *Istoriei literaturii române contemporane*, învinuirea trebuie examinată cu mai multă grijă. Relațiile dintre G. Călinescu și E. Lovinescu, studiate anterior, sunt cunoscute. Trecând peste toate, Eugen Lovinescu a fost cel dintâi care a recunoscut public marile merite ale *Istoriei...* călinesciene: „Cu toate aceste mari însușiri de expresie artistică, receptivitate estetică, de amplexiune a inteligenței, de putere de muncă, de adunătură de uriașe materiale și de animator al lor prin simplul prestigiu al talentului, scria E. Lovinescu⁵, d. Călinescu nu era indicat pentru a scrie o istorie, o *Istorie a literaturii*, din lipsa unei calități și mai esențiale decât toate celelalte, cel puțin în această categorie de activitate: *obiectivitatea* (subl. aut.). Deși obiectivitatea înseamnă de obicei a fi de aceeași părere cu noi, și prin urmare o noțiune foarte variabilă, există totuși un minimum peste care nu se poate trece, fără a cădea în subiectivism frenetic, pamfletar“.

⁵ Răspuns în cadrul anchetei „pro și contra“ despre *Istoria literaturii române de G. Călinescu*, în *Curentul literar*, an. II, nr. 128, 13 septembrie 1941, p. 1.; comentariul a trecut neschimbat în *Aqua forte*, Editura Contemporană, p. 285.

Neîndoios, E. Lovinescu se referea în primul rând la el și avea dreptate să fie nemulțumit de felul în care fusese tratat în *Istorie*. Astăzi îi împărtășim indignarea, tocmai pentru că timpul a făcut și mai vizibilă unilateralitatea cu care G. Călinescu a abordat opera lovinesciană. Voit sau nu, paragraful dedicat lui E. Lovinescu contribuia considerabil la diminuarea personalității sale; și impresia contemporanilor trebuie să fi fost aceasta, mai ales că tonul în general negativ al lui G. Călinescu venea după „execuția sângeroasă” a lui Nicolae Iorga, după campania antilovinesciană a *Gândirii* și denigrarea lui N. Roșu din săptămânalul *Decembrie*, cel care va avea o atitudine identică câțiva ani mai târziu față de G. Călinescu.

În universul critic lovinescian, istoricul literar pătrunde prin intermediul cenaclului „Sburătorul” recreat exclusiv cu mijloace literare. El urmărește, transcriind cu exactitate, impresiile unui neofit ce urcă din stradă, în apartamentul de la etajul al doilea al clădirii din strada Câmpineanu. Descrierea este exactă și rezumă, probabil, impresiile primelor vizite ale lui G. Călinescu. Funcția descrierii rămâne caricaturizarea cenaclului, a atmosferei ședințelor duminicale, a directorului însuși. Eugen Lovinescu e văzut ca un „lacom de cancanuri, de anecdote, de micile scandaluri ale literaturii. Totul îl interesa în cel mai înalt grad, îi smulgea exclamații de mirare prefăcută, cu ajutorul cărora scotea un supliment de amănunte adevărate sau inventate” (aluzie la impresiile expuse în „memorii”).

Portretul fizic al lui E. Lovinescu e pictat în manieră realistă, cu bogată paletă, și autorul vrea să lase impresia unei stricte obiectivități: „Omul era într-adevăr frumos, plin de noblețe fiziognomică”, își începe portretul G. Călinescu, dar cititorul simte cum personalitatea fizică a lui E. Lovinescu, crescută dimesional la proporții rabelaisiene, îi provoacă îndată repulsie. Cu mijloace specifice invenției, orientează descrierea spre un grotesc superior: E. Lovinescu are „fața lăptoasă ca a unui copil”, dar e în același timp „un atlet enorm”, „gigantic”, efeminat, cu un torace „monstruos”, un mâncău pantagruelic. În sprijinul propozițiilor este adus și materialul iconografic. Pe coloana în care îi face portretul, așază o

fotografie înfățișând un E. Lovinescu enorm, cu o față inexpressivă, cu veșmintele răsucite pe corpul devenit neîncăpător, după cum imaginea de ansamblu a cenaclului e susținută de caricatura lui Jiquidî. Unele trăsături sunt desigur ale lui E. Lovinescu însuși, însă, unilateralizate și împinse până la marginea exagerării, ele se încheagă într-o imagine falsă, dar nu în discordanță cu creația totuși, și acceptăm paragraful pentru că el ne dezvăluie temperamentul lui G. Călinescu însuși.

Întâia fază a criticii lovinesciene e respinsă în întregime, G. Călinescu luând idei și paragrafe identice din studiul apărut în *Vremea*, acela rămânând singurul obiectiv. Două lucruri îi reproșează: lipsa punctului de vedere istoric în monografia și fuga de o judecată estetică clară, Lovinescu părându-i-se a ocoli tradiția, de unde și concluzia, tot unilaterală: „E. Lovinescu nu pune în fond temei pe literatura veche și, ca și Maioreșcu, va avea convingerea că literatura română începe numai cu o «direcție nouă», aceea a sa, impusă pe cale revoluționară”. Elogiile făcute („...metoda nu-i de natură să împiedice observațiile fine, disocierile, punerea problemelor...”), constrâns de fapte, se pierd în noianul de lipsuri, și un mare volum acordă G. Călinescu ironizării procedeeleor stilistice lovinesciene, literaturizării îndeosebi a articolelor sale de critică, literaturizare ce „nu se sprijină pe o reală fantezie, ci numai pe ușurința mimetismului stilistic”. Când Lovinescu studiază sistematic un scriitor, ca Sadoveanu, de exemplu, G. Călinescu recunoaște semnele unei „metode obiective de cercetare”, dar i se pare a întui „anume pedanterie științifică ce nu lasă loc pentru contemplație”, ironizând și tendința de alunecare a criticului în voia „artei”.

Scrișul lovinescian din faza *Sburătorului* și de după aceea nu mai putea fi minimalizat, și pe aproape trei sferturi de pagină, G. Călinescu îi analizează trăsăturile caracteristice. Nici acum nu laudă propriu-zis, ci constată numai existența unei calități evidente. El sintetizează iarăși universul criticii lovinesciene: „Criticul scrutează opera din toate punctele de vedere, îi stabilește filiațiunea, o așează în categoria ce i se potrivește, îi face radiografia internă, întocmește liste de cuvinte și de

imagini, dar toate aceste observații sunt subsumate unei impresii totale, sublimată într-o imagine critică – exemplifică cu articolele despre Ion Barbu, Camil Baltazar și Calistrat Hogaș. Tot timpul, de la comparația depreciativă inițială: „Talentul de critic al lui E. Lovinescu și-a desfăcut floarea abia cu apariția poeziei noi“, până la strecurarea aluziei lipsei de originalitate a criticii lovinesciene („Unii pretind că el nu făcea altceva decât să răspândească idei circulante în cercuri mai restrânse, adevărul este totuși că le dădea forma organizată a unui sistem și aducea aplicațiunea unui critic profesional“), tonul rămâne constant ironic. Forța sugestivă a celor trei exemple e anulată, de altfel, prin aducerea în discuție a numeroaselor cazuri de evaluare lacunară, de minimalizare ori exagerare a unui scriitor sau altul. Respinse rămân *Istoria civilizației române moderne*, romanele lui E. Lovinescu, privite sumar, ca posibile documente biografice, iar cu argumentele folosite în paragraful despre Cezar Petrescu sunt înlăturate *Mite și Bălăuca*; „o eroare“ i se pare monografia despre Titu Maiorescu, pentru că autorul „amestecă viața cu opera“, introduce „discuția în text“ și reproduce „documente cunoscute sau fără interes capital în chiar narațiune“. Paragraful ultim recrează imaginea lui Lovinescu pornind de la materia celui de al III-lea volum de *Memorii* și încheie cu comentariul capitolului ultim: *Post-scriptum; Comisia medicală**.

* Că G. Călinescu încercase ulterior un probabil sentiment de vinovăție e credibil. În orice caz, textul din *Vremea* (nr. 760, 30 iulie 1944) prilejuit de moartea lui E. Lovinescu atestă o frământare lăuntrică: „Am avut pentru E. Lovinescu, totdeauna, o mare simpatie, aș putea spune, vorbind patetic, o mare iubire. Știrea morții lui, auzită la megafon într-o gară, mi-a produs o emoție indescriptibilă, care a durat multă vreme. Apoi am revenit la o stare mai puțin acută, la un sentiment că E. Lovinescu propriu-zis nu murise și că se afla mereu acolo, în cercul lui, într-o formație literară infinită. M-a ajutat în această iluzie faptul că de mult, cam din 1931, nu mai fusesem în casa scriitorului și aveam despre el o formulă oprită pe loc la acea dată *ne varietur*. Este foarte posibil ca E. Lovinescu să fi primit incredul ideea simpatiei mele, de i-aș fi comunicat-o. El vedea viața cu totul altfel decât mine și mă judeca atât de greșit din punctul lui de vedere, încât depărtarea mea de el se explica prin nevoia de a evita orice aburire prin contact direct a unei imagini ieșite din cărți și din amintire“.

poate fi adus în discuție și „temperamentul eminentement subiectiv“ al lui N. Iorga. Studiul începe cu alăturarea istoricului român lui Voltaire. Însă ce dă cu o mână G. Călinescu ia cu cealaltă, fiecare laudă fiind contrapunctată de una sau mai multe rezerve. El are impresia că modul cel mai potrivit de prezentare ar fi evocarea: „...omul va trăi mai ales la modul eroilor din istorii, în măsura în care va fi evocat“ – și paragraful călinescian nu-i decât o evocare, memorabilă în recrearea imaginii oratorului, vorbind în fața amfiteatrului plin până la refuz. Nu e mai puțin adevărat că, sub pretextul evocării, G. Călinescu rămâne la suprafața operei și în oarecare măsură a omului. În consecință, opera va fi privită foarte de sus, în liniile generale, iar personalitatea savantului va fi reținută pe câteva laturi: erudiție monstruoasă, antiteza turburătoare dintre tinerețea istoricului și patriarhalitatea conștiinței sale, oratorul.

Folosind exclusiv observația directă, casa lui E. Lovinescu este descrisă cu ochii lui Felix, istoricul literar devine el însuși personaj literar, trăiește aievea. Împreună cu el, cititorul privește clădirea din stradă, reținându-i înfățișarea tristă, uscată, azi „prematur ruinată, cu aerul sinistru de părăsire al unui depozit de vinuri“, urcă apoi pe scările prăfuite spre etajul al doilea, trece prin anticamera plină de haine și pătrunde în biroul plin până la refuz de vizitatori, asistă la desfășurarea ședinței.

Iconografia cărții, pentru procurarea căreia G. Călinescu a risipit o enormă energie, avea în viziunea lui o limpede finalitate. S-a afirmat adesea că G. Călinescu a luat ca model *Historie de la littérature française* de Joseph Bédier și Paul Hazard, editată de Librairie „Larousse“ în 1923. Dar comparând textele, aserțiunea nu se confirmă. În volumul lui Bédier și Hazard, imaginile îndeplinesc o funcție ilustrativă comună. G. Călinescu imprimă iconografiei un caracter de necesitate, cu intenția de a transforma *Istoria...* într-un monument vizual, palpitând de viață. Ilustrațiile fac corp comun cu textul într-o inextricabilă țesătură, subordonate obiectivelor principale: crearea atmosferei specifice epocii pe de o parte, iar pe de alta adâncirea caracterului intuitiv al demonstrației critice.

Desenele, caricaturile, copertele volumelor, paginile de titlu, frontispiciile de reviste, peisajele, gravurile etc. sugerează viața epocilor istorice și reînvie o întreagă umanitate spirituală. Scrisorile, actele de stare civilă, filele manuscrise, fotografiile înfățișând vârstele felurite ale aceluiași scriitor sunt în totalitate subordonate reliefării în subsidiar a caracterologiei.

Toate sunt astfel orientate încât să înlesnească cititorului adecvata receptare critică a textului, toate includ o atitudine estetică anume, având rolul de a susține suplimentar judecățile valorice. Afirmând despre E. Lovinescu, de pildă, că, seara, după ședințele cenaclului „Sburătorul“, „redacta un comunicat pentru reviste în care ordinea asistențelor se studia cu mare băgare de seamă“, reproducerea fotografică a unui buletin manuscris, unde clasarea numelor proprii este vizibil modificată prin ștersături și reveniri, consolida definitiv impresia de ansamblu. Și exemplele pot continua.

2. Istoria literaturii române. Compendiu

Istoria literaturii române, compendium este „mica Istorie a literaturii române“, anunțată de G. Călinescu în prefața ediției din 1941. Ea ar fi trebuit să apară aproape imediat după aceea, dar primirea făcută ediției mari i-a întârziat ivirea cu aproape patru ani.

În esență, mica istorie este un volum de *impresii* asupra literaturii române, și, mărturisit, urmărea după publicul căruia i se adresa, două obiective. Destinată cititorului român, ea avea rolul de a-i sintetiza datele de ansamblu generate de lectura ediției mari. A fost reliefat numai ceea ce rămânea „realmente valabil artisticeste“; în linii mari, au fost păstrate analizele asupra operei; biografiile au fost înlăturate; când le-a păstrat, în cazul lui Alecsandri, Macedonski ș.a., a desenat numai un posibil caracter. Cartea avea în vedere și pe cititorul străin, căruia urma să i se adreseze în original ori în traducere, spre a-l informa „asupra contribuției noastre la cultura universală“.

În prefața cărții, G. Călinescu întreprinde o retrospectivă asupra felului în care a fost întâmpinată ediția mare a *Istoriei*. Nostalgic, reia, cu argumente în bună parte cunoscute, insinuarea potrivit căreia n-ar fi fost indicat să întreprindă o istorie literară din cauza firii sale susceptibile. Justificarea lui G. Călinescu închide o profesie de credință, ce semnifica în același timp condiția mării critici: „Eu nu sunt contemporan cu scriitorii contemporani. Oamenii empirici îmi sunt indiferenți și îndepărtați până într-atât, încât nu știu dacă unii sunt vii sau morți și nu prind de veste trecerea lor de la viață la moarte. Pentru mine, Traian Demetrescu și Bacovia stau în aceeași zonă a rafturilor. Ardent și capabil de iubire, fără ură, fiindcă am de a face rar cu fenomenalitățile fizice, eu pot repudia material vorbind un tânăr pentru motive de ordin profesional și, în timp ce-l zăresc pe geam plecând supărat, să deschid versurile sale și să le gust cu emoție“. G. Călinescu revenea și asupra subiectivității, disociind între subiectivismul ca „simplă mișcare a subiectului“, și subiectivismul înțeles ca sentință arbitrară, noțiunea fiind discutată cu referire la Kant și Croce.

Mica istorie este o *panoramă* a literaturii române de la origini până la încheierea celui de-al doilea război mondial, devansând cu câțva timp cunoscutele panorame ale literaturii franceze.

Osatura istoriei călinesciene o formează personalitățile proeminente: Titu Maiorescu, Mihai Eminescu; cei trei mari prozatori ș.a. În jurul lor polarizează celelalte individualități creatoare, grupate în XXX de capitole. Cu minime modificări, titlurile sunt reproduse după ediția mare, cuprinsul capitolelor fiind identic. Au fost omiși scriitorii prea de tot neînsemnați ca, de pildă, A. Biru din capitolul X, *Poeții minori*. În istoria mare, la *Tendința națională*, Ioan Paul era studiat într-un paragraf special, acum e așezat alături de *Alți scriitori*; Teliman, Grigorovitză, Stamati-Ciurea, analizați monografic în marea istorie, sunt priviți global în paragraful *Literatura de peste munți*. Prin același procedeu este ușurat capitolul *Literatura eclectică, Ortodoxiștii* ș.a.

Criteriul selectiv a operat și mai hotărât în peisajul literaturii interbelice. În general, numai scriitorilor substanțiali din capitolele: *Dadaști. Suprarealiști. Hermetici; Alte orientări, Noua generație* li se acordă mici paragrafe. Alții sunt amintiți cu o scurtă caracterizare, ce rămâne, în fond, tot o judecată de valoare, și din care reținem câteva: „N. D. Cocca zugrăvește lumea politică de după război (*Fecior de slugă, Pentru-un petec de negreață, Nea Nae*) cu o cruditate ostentativă, Vasile Savel în romane documentare asupra epocii războiului (*Miron Grindea, Vadul hoților*) n-are spirit de observație, Ludovic Dăuș a putut interesa puțin prin *Asfințit de oameni*, romanțare a cronicii civile botoșănene, D. V. Barnoski a dat oarecare mișcare epică unui episod de carbonarism român, pentru ca apoi, sub pretext de purificare a moravurilor, să scrie o serie de romane pline de scabroase destăinuiri sexuale, urmat în privința aceasta de Sandu Teleajăn“.

Cu modificările impuse de noul context de referințe, judecățile de valoare au fost păstrate. Spațiul acordat scriitorilor este proporțional cu cel din marea istorie. O excepție: Cezar Petrescu, care e tratat pe aproximativ o pagină. Complet, G. Călinescu a renunțat la paragraful ultim din *Noua generație, Scriitori români de limbă străină* și la *Specificul național*. Ce aduce nou mica istorie este paragraful introductiv, *Geții*, veritabil eseu asupra civilizației poporului român, în care întâlnim o gamă variată de tonuri, de la tristețe la indignare, de la orgoliu la amărăciune, totul învăluit în subtila mândrie patriotică. Surprinderea e de a vedea că de data aceasta, dezvoltând ideea vechimii daco-românilor, G. Călinescu reia cu alte argumente ideile lui Iorga de cu mai puțin de două decenii în urmă.

Suntem o nație tânără? se întreba G. Călinescu. Pretinsa noastră tinerețe e o prejudecată curent întreținută cu seninătate de mulți conaționali; ea constituie și prilejul unui „aer protector“ din partea popoarelor așa-zise vechi, ori a pretenției de superioritate a vecinilor. Și G. Călinescu – ca și Miron Costin, ca reprezentanții Școlii Ardelene ori, pe plan artistic, asemenea lui Goga – aduce argumente în favoarea vechimii noastre. Mai întâi,

de ordin istoric. Noi suntem contemporani cu grecii, cu celții, cu popoarele italice anterioare formării statului roman. O migrație celtică prin secolul al VI-lea î.e.n. a lăsat urme evidente în „fizionomia și purtarea noastră“, iar cu grecii am avut legături statornice de prin secolul al VII-lea î.e.n., fie direct, fie prin intermediul triburilor din peninsula balcanică. Apoi, de natură spirituală. Mitologia dacilor, întemeiată pe cultul zeului Zamolxe, „stă alături de marile religii străvechi a Olimpului și a Valhallei“. Argumentele nu se singularizau: Eminescu, Blaga s-au simțit atrași de enigmaticul Zamolxe. Din vechimea religiei, G. Călinescu scotea o altă consecință: „Toate rasele mari se caracterizează prin adâncă noțiune a eternității și prin punerea vieții terestre în funcție de absolut“. Acesta ar fi sensul freneziei cu care geto-dacii căutau moartea – prilej de izbăvire.

Un argument suplimentar în sprijinul vechimii găsește G. Călinescu în ruralismul civilizației române. Deși unii conaționali deplângeau situația, iar străinii o considerau un deficit de civilizație, rasele străvechi sunt „conservative, regresive și defensive“. Ocupațiile câmpului și păstorismul sunt o consecință a vitregiilor vremii, însă ele au lăsat urme adânci în fizionomii. Oamenii din lanțul carpatic „au fizionomia tipică străvechilor civilizații pastorale; fața brăzdată de vânturi alpine, ochi pătrunzător și neclintit de vultur, ținută rigidă, muțenie“. Consecința vechimii este fixarea în expresii rituale și stereotipe a observației milenare, literatura nefiind decât o formă secundară și deloc obligatorie a acestei civilizații: „Poporul român a avut ca mijloc de perfecțiune sufletească limba superioară, riturile, tradițiile orale, cărțile bisericești. Când întâile cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte. Nouă este numai literatura de tip occidental (poezie profană, proză analitică, dramă). Când o adoptam, aduceam un suflet experimentat, și două sute de ani ne-au fost de ajuns să producem o literatură superioară de mulți invidiabilă. Câteva secole de întârziere relativă nu pot anula folosul unei existențe imemoriale. Literatura rusă și chiar cea germană nu sunt în sens modern cu mult mai vechi, și Academia din Berlin putea găsi în secolul XVIII util pentru prestigiul ei să

cheme în sânu-i pe românul D. Cantemir⁴. Punând în termeni drastici problema vechimii și continuității poporului român, relevând în atributele sale etnografice trăsăturile fundamentale ale românilor, G. Călinescu dădea expresia unor reale sentimente patriotice în tradiția lui Miron Costin, Kogălniceanu, Eminescu, Goga.

G. Călinescu îl ironiza pe G. Bogdan-Duică pentru „destulele scăpări de vedere, unele comice“, dar tot comice sunt scăpările lui din vedere. Analizând *Simfonia fantastică* de Cezar Petrescu (p. 684), iritat de insuficiența artistică a scrierii, uită, după ce îl amintise de două ori, că pe eroul principal îl cheamă Grigore Stolnicu și scrie... Simion Stolnicu! Vorbind despre revistele de avangardă, afirmă că *unu noaptea* ar conține o foiță de hârtie neagră. În realitate, numărul din *unu*, intitulat astfel, urmărea, printr-un grupaj de reportaje, să surprindă pulsul Capitalei la ora unu noaptea. Erorile de informație sunt minime și inevitabile într-o lucrare de asemenea proporții*. De pildă, G. Călinescu acceptă versiunea relatată de Ion Barbu lui E. Lovinescu și ignoră debutul poetului în *Literatorul* lui Al. Macedonski, îl omite pe Ion Codru Drăgușanu etc.

Apoi, cu toate caracterizările, notele particulare ale scriitorilor îi aparțin exclusiv lui G. Călinescu. Multe din ele au fost formulate de E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Vladimir Streinu și au trecut neschimbate în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, fără ca autorul să le indice proveniența. Însușirea ideilor altora o teoretizase în cronica la cartea lui Tudor Vianu *Idealul clasic al omului* (A.L.A., nr. 747, 31 martie 1935, p. 9). Scriind despre Ion Pillat, T. Vianu adăuga într-o notă: „Mă întâlnesc în această privință cu d. Horia Furtună, care face observațiunea analoagă în ziarul *Viitorul*“. Procedeu, comenta G. Călinescu, „este foarte academic, dar nu obligatoriu“; el ar arăta „o stimă religioasă pentru opinia altora“. Or, „ideea, luată izolat, este lucrul cel mai banal și mai obștesc, și nimeni nu se poate îndărătnici de a susține că a stabilit un raport întâia oară“. De

* Cele mai multe au fost semnalate de Sașa Pană în revista *Orizont*, în 1946-1947.

aceea, „creдем că originalitatea de gândire și deci dreptul de proprietate pornește de la complexul unei atitudini întregi. Dacă, prin urmare, în marginile competenței adevărate introducem un sistem de gândire în totalitate nou sau în tot cazul cu nouă vitalitate, e oarecum demoralizant și inutil să împingem probitatea până acolo încât să verificăm autenticitatea ideilor izolate“.

Lăsând la o parte toate acestea, recunoaștem în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* singura mare istorie a literaturii române, până azi incomparabilă. Rămânând în primul rând operă de știință prin rigoarea documentării, prin exactitatea amănuntului biografic și bibliografic, cartea lui G. Călinescu este în măsură egală și operă de artă prin introducerea narațiunii în evenimentele istorice și integrarea lor într-o viziune unificatoare, irepetabilă, cu mijloace specifice romancierului: evocare, descriere, portret. Creator mare, comparabil în această privință cu Balzac, G. Călinescu ia ca pretext viețile scriitorilor și face din ele personaje virtuale de roman, reconstituie omul cu viața și psihologia lui, clădește caractere. El învie lumea în care au trăit, s-au format și au creat scriitorii, realizând o adevărată „comedie umană“ românească, posibilă prin îmbinarea în persoana autorului ei a romancierului, criticului și istoricului literar. Aceste însușiri îl ridică pe G. Călinescu deasupra tuturor criticilor epocii sale.

Romancier de școală balzaciană, înzestrat cu simțul naturii romantice, G. Călinescu trece opera prin temperamentul său, trăind succesiv interpretările, fără ca personalitatea lui să estompeze originalitatea scriitorului; criticul aduce capacitate analitică, explică și recrează universuri posibile, contemplă opera în lumina universului ei particular și face posibilă percepția ei; istoric literar veghează la introducerea faptelor în structuri acceptabile. De aici vine multitudinea punctelor de contact cu opera literară, schimbarea lor în funcție de natura obiectului cercetat. Practic, G. Călinescu a folosit toate metodele istoriei literare și ale științelor conexe, subordonându-le unei viziuni estetice personale: Nici una din metode nu a fost absolutizată; pe toate le-a întrebuințat cu oarecare indiferență și

tăria construcției își trage seva într-o hotărâtoare măsură tocmai din pluralitatea metodelor utilizate. Critica sociologică stă alături de critica stilistică și de incipiente elemente structuraliste; asemenea lui H. Taine, nu neglijează mediul; critica antropologică se intersectează cu aceea etnologică, totul subordonându-se criteriului estetic.

În peisajul interbelic, istoria literară călinesciană a inițiat brusc, impunând, cu o forță rar întâlnită, o nouă ierarhie valorică. Peste tot, istoricul literar știe ce vrea. Cu finețe și simț artistic rectifică judecățile înaintașilor, sesizează, susține și promovează valorile autentice. Ierarhia călinesciană e cu atât mai uimitoare, cu cât, în structura sa generală, corectându-i-se critic detaliile, a fost preluată astăzi. Fără exagerare, putem afirma că din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a ieșit în ce are mai valoros critica literară contemporană a României.

Sub raportul expresivității, G. Călinescu a asociat cuvintele în forme inedite și surprinzătoare și, asemenea lui Ion Budai-Deleanu, a „deformat” într-o anume măsură limba, reînnoind-o. A adus precizie și finețe, a mănuit abstracțiile cu subtilitate și adâncime, a gândit poetic-universal, argumentând prin metafore și imagini artistice, fără ca fraza să-și piardă substratul științific. Continuându-l pe E. Lovinescu, G. Călinescu a fost unul din marii cărturari, care a adus un aport substanțial la relatinizarea limbii române. După G. Călinescu nu se mai putea scrie ca înainte.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent rămâne un turburător omagiu adus literaturii poporului român și, dacă ar fi fost scrisă într-o limbă de circulație universală, numele lui G. Călinescu ar fi lăsat în umbră pe un De Sanctis, pe un Sainte-Beuve sau pe un G. Lanson.

V. Scriitorul

1. Prozatorul

1.1. Romanul călinescian în viziunea criticii

După apariția romanului *Enigma Otiliei*, aproape trei decenii, majoritatea comentatorilor au subliniat caracterul realist al viziunii și al procedeeleor românești utilizate de G. Călinescu. În anul 1938, Pompiliu Constantinescu reliefa „metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune“, autorul „fixând în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene“¹. În 1967, în cea dintâi istorie a literaturii interbelice, Ov. S. Crohmălniceanu așeza romanele lui G. Călinescu sub semnul „reconstituirii balzaciene și clasificării caracterologice“².

De-a lungul aceleiași perioade temporale, s-au auzit voci care imputau romanului un anume nefiresc, o abatere de la programul realist, programatic teoretizat de autor. „În tot timpul lecturii, remarca în 1947 I. Negoitescu, persistă impresia de joc, epic, de mecanic și nu de organic, de mașinărie perfectă, uluitoare în precizie, imitând viața până la iluzia fenomenală“³. După un deceniu și jumătate, Paul Georgescu observa prezența

¹ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 2, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 214.

² Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 584-611.

³ I. Negoitescu, *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 264.

unei dihotomii structurale: G. Călinescu atenuază „clasicismul prin realism“, deși tendința generală a operei sale „este clasicistă cu fioruri romantice integrate“; romanul „este o tragedie în sensul că acțiunea decurge necesar din caractere“, dublat de comedie, „dacă analizăm raportul dintre energie și țel, dintre mediu (obiectiv) și dorință (subiectiv)“⁴. În sfârșit, criticii, aproape toți, au menționat existența unor influențe specifice atmosferei curenților de avangardă.

După 1970, își face loc ideea prezenței în proza lui G. Călinescu nu a creației de viață, ci a unei formule de artă: romanele sale „trebuie considerate ca replici polemice, în care nu reprezentarea realității contează, ci prezentarea romanului însuși; și nu caracterul burlesc al existenței stârnește comicul, ci tehnicismul formulei și artificialitatea ludică“⁵.

În spiritul ideii formulate de G. Călinescu însuși în eseu *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, critica a făcut, totodată, efortul de a surprinde liantul interior, de a găsi „structura“ aptă să sintetizeze problematica romanelor, spre a reliefa mai adecvat contribuția romancierului la dezvoltarea prozei contemporane. Inițial, în prelegerile sale universitare, Ov. S. Crohmălniceanu a așezat epica din *Cartea nunții și Enigma Otiliei* sub semnul „paternității“, motiv prezent în multe din romanele lui Balzac și superior dezvoltat în *Le Père Goriot*. „Pe autorul *Enigmei Otiliei* îl obsedează ideea paternității. Literatura lui se ordonează astfel în jurul acestei scheme universale, căreia un spirit speculativ ca al lui G. Călinescu n-a pregetat să-i caute nenumărate semnificații“. Realizată în *Cartea nunții* îndeosebi „sub unghi biologic“, studierea caracterologică a paternității se face în *Enigma Otiliei* „cu precădere sub un unghi canonico-social“, scrierea toată fiind subordonată unei perspective etice: „În cadrul schemei universale a paternității și a implicațiilor ei sociale, autorul judecă lumea burgheză“⁶.

⁴ Paul Georgescu, *Nasc și la Moldova oameni*, prefață la *Enigma Otiliei*, „ediție definitivă“, Editura pentru Literatură, București, 1961, p. V.

⁵ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, eseu despre romanul românesc*, I, Editura Minerva, București, 1980, p. 256.

⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, *Curs de istoria literaturii române între cele două războaie mondiale*, Editura Didactică și Pedagogică, 1964, p. 468–470.

„Structura“ evidențiată de Ov. S. Crohmălniceanu este, într-adevăr, plauzibilă. G. Călinescu își mărturisise intenția de a intitula cartea *Părinții Otiliei*⁷. Costache Giurgiuveanu, Leonida Pascalopol, Aglae Tulea, Stănică Rațiu, dintr-o obligație morală ori dintr-un interes material, se străduiesc sau au pretenția să hotărască soarta „orfanei“ Otilia Mărculescu și, într-o anume măsură, a „orfanului“ Felix Sima. Orfan este și Stănică; Pascalopol renunță la studiile în străinătate îndată ce îi moare tatăl și se întoarce în țară „să îngrijească de mamă și de moșie“.

Pomind de la instrumentele categoriale „utilizate de M. Bahtin în studiile despre Rabelais și Dostoievski, Nicolae Balotă a subsumat imaginarul călinescian unui „satyrikon“, în descendența anticului roman al lui Petronius⁸, ecranizat în deceniul trecut de regizorul Fellini. Un „satyrikon“, pentru a folosi determinările criticului din *Clasicism, romantism, baroc*, aflat la congruența artei „de tip asiatic“ cu arta mediteraneană, în zona de compromis, neechivoc repudiată, a barocului. Lumea imaginată de G. Călinescu, demonstrează Nicolae Balotă, alcătuieste o umanitate posibilă, cu condiția de a renunța la receptarea romanelor exclusiv prin prisma realismului. Dimensiunile estetice ale universului romanesc: grotescul, șarja, farsa, burlescul, sunt detectabile și obiectiv clasificabile în toate cele patru romane. În același timp, criticul delimitează în spațiul caracterologic călinescian „o falie care desparte două planuri radical deosebite între ele“, ca în pictura lui Ensor, *Intrarea lui Cristos în Bruxelles*, „un cuplu sau o făptură adamică înconjurată de o omenire coruptă“.

Metaforica sintagmă a cuplurilor și a individualităților adamice reprezintă formularea sinonimică a unei idei exprimate de Dumitru Micu într-un articol din 1960⁹, și reluată în monografia publicată în 1979¹⁰: G. Călinescu își clasează

⁷ G. Călinescu, *Perpessicius și Stănică, Viața Românească*, XXX, nr. 7, iulie 1938, p. 82.

⁸ Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 404-462.

⁹ Dumitru Micu, *G. Călinescu, „Scrinul negru“, Viața Românească*, XIII, nr. 8, august 1960, p. 107-122.

¹⁰ Idem, *G. Călinescu, între Apollo și Dionysos*, Editura Minerva, București, 1979, p. 547-548.

personajele în două compartimente distincte: unul rezervat umanității canonice, celălalt, personalităților de excepție. Jim Marinescu din *Cartea nunții*, Felix Sima din *Enigma Otiliei*, Ioanide din *Bietul Ioanide și Scrinul negru*, „la diferite trepte de autorealizare, personifică insul cu aspirații superioare“. Intelectualul deosebit înzestrat, în etapele cristalizării personalității ori a maturității depline, și raporturile sale cu familia și societatea constituie tema tuturor romanelor călinesciene. Dumitru Micu găsește prototipul acestui personaj în Șun, eroul legendar al alegoriei cu același titlu apărută în anul 1943.

Sintetizând observațiile anterioare, Nicolae Manolescu introduce o altă nuanță: în *Enigma Otiliei* și în celelalte romane, G. Călinescu își asumă rolul naratorului, interpretând „singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor (limbajul e al său, nu al lor), ignorând specificul psihologic ori plauzibil situației: un actor care nu știe să se identifice cu personajele, rămânând el însuși în pielea fiecăruia“¹¹.

Este vizibilă distanța ce separă primele comentarii critice de ultimele și perspectivele felurite din care au fost analizate romanele călinesciene. Nici una din structurile amintite nu le anulează pe celelalte, toate au o existență posibilă, tuturor le oferă argumente romanele înseși. Pluralitatea interpretărilor dovedește puterea de iradiație a creației lui G. Călinescu, profilul ei de operă deschisă, în ciuda multor încercări întreprinse în aceeași etapă temporală de a dovedi lipsa ei de vitalitate artistică.

Trecerea de la acceptarea unanimă a realismului balzacian la subordonarea romanelor unui clasicism structural și părăsirea amândurora în favoarea unei viziuni satirice a fost explicată printr-un „fenomen de sincretism“, prin sinteza „mai multor formule“ narative ce imprimă cărților senzația „de vechime și, în același timp, de radicalitate modernă“¹². Însă aceasta nu justifică lipsa de imaginație românească a lui G. Călinescu,

¹¹ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 267.

¹² Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, Editura Cartea Românească, București, 1976, p. 222.

firească acceptată de Dumitru Micu (în *G. Călinescu, între Apollo și Dionysos*) și Nicolae Manolescu (în *Arca lui Noe*) și nu motivează sarcasmul ucigător, abundant revărsat asupra majorității personajelor.

Opera literară călinesciană confirmă și susține lipsa de imaginație a autorului ei, pe care, mai corect, ar fi să o numim deficit de gândire creatoare. Să ne explicăm! În literatura sa, G. Călinescu pornește totdeauna de la un model livresc sau real, de la o „documentare” oferită de viața însăși ori de istoria culturii. Imaginile sale artistice se subordonează direct unor norme de fidelitate reproductivă prin intermediul cărora retușează, corijează și restructurează modelul, transfigurându-l artistic. Literatura sa este produsul unei imaginații reconstitutive.

Conflictul dramatic din *Șun, mit mongol*, a fost scos din *Șu-King*, text clasic al literaturii chineze. „Cine m-ar urmări ar constata că intriga însăși se află întreagă acolo, că toate amănuntele sunt documentate, că aforismele în general sunt autentice, că fraze întregi, mai ales cele «prețioase», în șurub, sunt cvasitraduse”¹³. Modelul nuvelor „*Iubita*” lui Bălcescu și *Catina damnatul* este de asemenea mărturisit: „...m-am limitat a compune două vignete, în stil Célestin Nanteuil, fără pretenție de profunditate”, aplicând „puțin metoda de a grava realitatea trecută a lui C. Negruzzi din *D. Scavinski*”. Dialogurile „au fost întocmite, în marginile impuse de legile ficțiunii, cu texte autentice”.

G. Călinescu a negat însă cu obstinație prezența documentului în romanele sale, deși E. Lovinescu, Perpessicius și Marin Preda au emis supoziția unei „literaturi autobiografice” în *Cartea nuntii*¹⁴, a unui strat documentar prealabil în *Enigma Otiliei*¹⁵, și a identității dintre autor și Ioanide în *Scrinul negru*¹⁶. Astăzi, constatăm că înverșunata sa tăgăduială

¹³ G. Călinescu, *Comentarii la „Șun”*, *Vremea*, XVI, nr. 756, 2 iulie 1944, p. 1.

¹⁴ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române. 1900–1937*, „Socec”, București, 1937, p. 294–295.

¹⁵ Perpessicius, *G. Călinescu: Enigma Otiliei*, *România*, I, nr. 8, 9 iunie 1938, p. 2.

¹⁶ Marin Preda, *Despre literatura cu aristocrați, Viața Românească*, XIII, nr. 9, septembrie 1960, p. 131–141.

era lipsită de suport. Filonul documentar există și biografia lui G. Călinescu ne oferă elementele unei structuri ce unifică din interior problematica prozei și, parțial, a dramaturgiei sale.

1.2. Biografie și creație

Toate romanele lui G. Călinescu pornesc de la o sumă de secvențe riguros autobiografice. Dar o biografie asociată și integrată unei lumi imaginare coerente, decantată, distilată și dizolvată în operă. Critica a observat că accidentele vieții biografice se răsfrâng, sublimare, în creație și, în acest sens, exemplele literaturii naționale și universale rămân elocvente. În *Pădurea spânzuraților*, Liviu Rebreanu pleacă de la moartea tragică a fratelui său, ofițer în armata austro-ungară, în timpul primului război mondial. Universul artistic recreat în primul volum din *Moromeții* a fost trăit în bună parte de Marin Preda, copil, și de familia sa. De la o experiență personală pornește și Dostoievski în *Amintiri din Casa morților*. În *Les Mandarins*, Simone de Beauvoir ne oferă un roman cu cheie: Dubreuille și Henri sunt Jean-Paul Sartre și Albert Camus; Anna, soția celui dintâi, este autoarea însăși.

Însă la G. Călinescu documentul rămâne manifest, în sensul că nu poate crea o lume fictivă decât pornind de la realitatea fie trăită efectiv, fie atestată documentar. *Cartea nunții* e clădită pe propria-i căsătorie; *Enigma Otiliei* constituie „cronica” familiei Căpitănescu, în mijlocul căreia a trăit adolescentul G. Călinescu; unchiul său, Bică Simion, a trecut aproape neschimbat în Stănică Rațiu. Biografia lui Felix nu constituie copia identică a adolescenței lui G. Călinescu, dar el a avut vârsta tânărului Sima, gândurile personajului ale lui sunt și i-au înfiorat existența. În acest sens, *Enigma Otiliei* rămâne compensarea unei tinereți frustrate, a unei copilării umile, eliberate de himerele trecutului.

Bietul Ioanide valorifică experiența universitară de la Iași, conjugată cu munca desfășurată la *Istoria literaturii române*. În jurul personajului principal, G. Călinescu strânge individualități

reale, unele memorabile, majoritatea, colegi la Universitatea din Iași, alții, oameni de cultură adâncă, și le vâra în tipare tipologice universale. În Arhiva G. Călinescu există un plan inițial al romanului în care G. Călinescu așază față în față personaje fictive cu omonimele lor reale:

Bonifaciu Hagienuş – Mircea Mancaş;

Gonzalv Ionescu – Dan Simonescu;

Andrei Gulimănescu – Andrei Oțetea;

Panait Suflețel – Constantin Balmuș;

Dan Bogdan – Iorgu Iordan;

Gaittany – Al. Rosetti;

Ion Popovici – Ion Petrovici.

Ulterior, numele fictiv al acestuia din urmă, prea aproape de „original“, l-a înlocuit cu Ion Pomponescu. Pe o altă filă, G. Călinescu a notat trăsăturile caracteriale crezute esențiale: I. Petrovici: „îngâmfat, vindicativ“; Constantin Balmuș: „exaltat, fricos, laș, totuși leal“ etc.

Scrinul negru își trage seva din activitatea desfășurată de autor la Institutul de Istorie Literară și Folclor, iar pe de altă parte din documentele de familie ce au aparținut lui Alexandru Buzdugan, Alexandru Doiciu, Mircea Climescu, Aurel Alimănescu și Ecaterinei Doiciu-Buzdugan-Climescu, găsite prin hazard în faimosul „scrin negru“, cumpărat întâmplător de G. Călinescu în vara anului 1954.

Pe aceste individualități reale, G. Călinescu a grefat elemente exterioare, străine de firea adevărată a modelelor, dar fuzionând în plan estetic cu structura caracterologică. În biografia lui Dan Bogdan, introduce o secvență din existența lui Traian Bratu, rectorul Universității ieșene; ascendența lui Gaittany este imaginară; tristețea lui Pomponescu, după demiterea din funcția de ministru, transcrie propria solitudine trăită după destituirea din învățământul superior și suspendarea ziarului *Națiunea*, cotidianul Partidului Național Popular, în februarie 1949.

Evident, personajele literaturii nu sunt copii ale ființelor cu stare civilă exactă. Toți scriitorii dislocă materialele realității înconjurătoare, le sfarmă și le malaxează, le torsionează și le alterează într-o anume măsură, spre a le reconstitui integral în structuri inedite. Cu G. Călinescu se întâmplă altceva. Așternând asupra realității o grilă clasică, deformează cu bună-știință trăsăturile fizice și psihice ale persoanelor cunoscute, le exagerează, cu voluptate, defectele, le adâncește elementele negative și le adaugă deprinderi, obișnuințe, convingeri și atitudini inventate, deduse din firea omului și firesc sudate artistic, în plan narativ, cu profilul psiho-moral știut. Din această constrângere izvorăște viziunea comică, șarja unanim remarcată: aproape toate personajele, cu excepția aceloră în care s-a metamorfozat romancierul, sunt „imperfecte“, „fără caracter“, ori cu comportament labil, duplicitar, amoral.

După apariția romanului *Bietul Ioanide*, G. Călinescu, cel dintâi, a observat că retușările și transformările combinatorii operate au deformat proporțiile, prefăcând umanitatea imaginată într-o caricatură a celei reale. Indirect, a încercat să-și justifice prea bătătoarea la ochi aplecare spre „exagerarea conștientă“, sintagmă frecvent utilizată între anii 1953–1956: „...când ceva este în mod flagrant scos în relief se afirmă peiorativ că s-a caricat. Însă șarja este procedeul tehnic clasic al marelui creator, condiționând însuși realismul său“, iar „ruperea proporțiilor zilnice“¹⁷ ar constitui una din caracteristicile ce individualizează creația romanească a lui Cervantes, Balzac și Tolstoi. Dar nu exemplifică cu personajele autorilor amintiți, ci cu opera lui... Michelangelo și El Greco!, pentru că romancierii citați nu înfățișează oameni caricați, cu simptome de „exagerare conștientă“, ci ființe normale, târâte de o pasiune, puse în mișcare de o energie specifică, oprite în evoluția lor de un obstacol oarecare sau împinse la periferia societății de o insuficientă forțăvoluțională.

Însă ceea ce îl deosebește pe G. Călinescu de predecesorii și de majoritatea contemporanilor este inadecvata focalizare a epicului. Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Balzac ori Lev

¹⁷ G. Călinescu, *Studii și conferințe*, ESPLA, București, 1956, p. 213.

Tolstoi sunt prozatori obiectivi, în sensul că-și interzic orice apreciere subiectivă a faptelor săvârșite de personajele lor, păstrează o atitudine imparțială, o neutralitate desăvârșită, ce echivalează în fapt cu absența din evenimente a creatorului.

G. Călinescu nu izbuteste să se transpună psihologic în personajele imaginate, ci interpretează personal toate rolurile, de la comportament la expresia lingvistică, ordonându-le în funcție de propria sa viziune despre lume. „...creatorului, observa Nicolae Manolescu, i-a luat locul criticul, fără ca orizontul obiectiv să se acomodeze acestei perspective. Criticul fiind un comentator, nimic nu mai este înfățișat firesc – evenimente, psihologie, natură, artă, – totul fiind însoțit de umbra tenace a aprecierii critice”¹⁸. O intuiție similară avusese Dumitru Micu: G. Călinescu „își portretizează eroii de roman cu mijloace analoage celor întrebuințate în opera critică”¹⁹. Dar pe amândoi îi precedă Pompiliu Constantinescu: „ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudine portretistică, aici [în *Cartea nunții*, n.n.] pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică”²⁰.

Vocația lui G. Călinescu în proză este deci de a comenta critic viața, așa cum în comentarea literaturii literaturizează mijloacele și procedeele critice. Romancierul are o imaginație de grad secund cu ajutorul căreia re-crează, deformând subiectiv lumea obiectivă, documentar atestată, la care se raportează și cu ai cărei indivizi se află în raporturi de interacțiune.

Universul romanelor călinesciene este construit pe o distinctă antinomie. De o parte se află umanitatea ca spectacol, simbolizată fie de lumea veche: *Cartea nunții*, *Enigma Otiliei*, *Scrinul negru*, fie de grupul social la care autorul se raportează: *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru*. De cealaltă parte se află un personaj în care romancierul se întruchipează la vârste biologice felurite: adolescentul se năzuiește să obțină maximul de cunoștințe într-o anumite profesie (Felix Sima), tânărul care-și asumă, prin întemeierea unui cămin, drepturi și obligații civice

¹⁸ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ed. cit., p. 268.

¹⁹ Dumitru Micu, *G. Călinescu*, ed. cit., p. 515.

²⁰ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 2, ed. cit., p. 211.

(Jim Marinescu) și omul matur, absorbit de realizarea plenară a personalității (arhitectul Ioanide).

Viziunea antinomică reprezintă suportul unei problematici omogene, ce ordonează materia epică și, parțial, dramatică în jurul unei structuri ce absoarbe în întregime substanța ideatică. Prin intermediul operei literare, G. Călinescu se caută pe sine, se interoghează asupra propriului destin, străduindu-se a surprinde, pe plan infrastructural, semnificațiile superioare ale evoluției sale profesionale ideologice și spirituale, în ordinea autodevenirii și autodepășirii. În mijlocul umanității imaginate, G. Călinescu s-a introdus pe sine ca personaj distinct, supus unor dominante comportamental-caracteriale: cu o încordare evoluțională tipic balzaciană își canalizează activitatea spre atingerea unui țel superior (*Enigma Otiliei*), își caută, în acest context, partenera de viață (*Cartea nunții*), se dăruiește, apoi, în întregime muncii creatoare, pasionat de forme noi, îndrăznețe și originale (*Bietul Ioanide*), își exprimă neechivoc desolidarizarea de timpul prezent în *Șun*, „autobiografie în sens înalt”²¹, întâia formă manifestă a „angajării” călinesciene, și se identifică cu aspirațiile noii orânduiri sociale (*Scrinul negru*).

Până la un prag ce poate fi delimitat cu mai multă sau mai puțină exactitate, Jim, Felix, Ioanide exprimă personalitatea adevărată a lui G. Călinescu. Dincolo de această limită, romancierul ne înfățișează imaginea ideală despre sine, printr-un erou exemplar, model de perfecțiune etică, profesională, socială și estetică, opus, tipologic, umanității impure, întruchipată de familie și rudele apropiate (*Cartea nunții*, *Enigma Otiliei*), de colegii de profesiune (*Bietul Ioanide*), ori de aristocrația ce coboară treptele istoriei (*Scrinul negru*).

Dezvăluirea corespondențelor dintre scenariul biografic și universul ficțional rămâne totuși nerevelatoare. Multor elemente, G. Călinescu le-a modificat integral sensul, altora le-a dat o interpretare subiectivă, astfel încât prezența lor în ficțiune nu sporește și nici nu diminuează valoarea creației. Neîmplinirea artistică a romanelor, observată înainte de a fi cunoscută

²¹ *Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 204.

biografia romancierului, provine nu din prezența materiei documentare, ci din deficitul de creativitate. Dubla ipostază, tipologică și autobiografică a principalelor personaje din imaginarul călinescian motivează multele studii critice dedicate romanelor sale și explică interesul prin care intelectualul se apropie de creația lui G. Călinescu.

1.3. În căutarea unei formule

Toate comentariile suscitade de proza lui G. Călinescu în ultimile două decenii încep prin analiza preliminară a ideilor teoretice despre roman, expuse în cronicile, articolele și studiile publicate între anii 1932–1946. Critica a observat că romanele contrazic flagrant programul estetic formulat și apărât cu vehemență de autorul însuși. G. Călinescu s-a detașat de experiența unor mari romancieri români și străini: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, a dezaprobat formula epică a lui Marcel Proust și a pledat în favoarea unor teze teoretice: balzacianism, clasicism, fără a se identifica în practica literară cu ele. Incongruența există cu adevărat: între romanele lui G. Călinescu și teoriile sale nu se află o legătură necesară. Criticul emite o serie de principii cu valabilitate generală, dezvăluind o modalitate de a gândi literatura; romancierul infirmă, depășește sau atribuie o altă finalitate ideilor teoretice. Pe de altă parte, majoritatea intervențiilor teoretice au fost redactate de G. Călinescu *după* apariția *Enigmei Otiliei* și *înainte* de elaborarea *Bietului Ioanide*. Criticul își apără romanele, polemic, împotriva rezervelor critice ale confrăților, și accentuarea excesivă a balzacianismului și a clasicismului urmărea să justifice legitimitatea propriei practici artistice.

În perioada elaborării *Enigmei Otiliei*, de pildă, G. Călinescu a exprimat adiacent idei despre roman numai în două rânduri și, cu predilecție, aceleora trebuie să ne adresăm pentru că, indiscutabil, ele constituie un ecou al problemelor de creație puse de construcția cărții.

Întâiul, cronologic, este cronica la romanul *Diana* de E. Lovinescu. Este cu puțință ca un critic să scrie și literatură?

Întrebarea se referă, desigur, la E. Lovinescu, dar posibil este să constituie un răspuns tardiv chiar obiecțiilor aduse, în 1933, *Cărții nunții*. G. Călinescu răspunde afirmativ, condiționând valoarea operei de existența talentului. Dacă, totuși, acesta lipsește? „Când avem de-a face cu o personalitate remarcabilă, un critic este interesant prin orice face. Mai plin de substanță mi se pare romanul ratat al unui mare critic decât romanul «bun» al unui mediocru scriitor. Acest roman este, de nu altceva, un document de personalitate. De altfel istoria unei literaturi nu memorează cărțile, ci numai personalitățile – și un om este întreg prin *tot* (subl. aut.) ce face. Un roman izbutit se uită, – dar romanul lui Sainte-Beuve, nu. Zadarnic se fac teorii. Cititorul e curios să știe cum poate crea un critic, și adevărul e că astfel de compuneri se reeditează, iar alte opere literare – nu”²². Fraza anticipează, neașteptat, destinul romanelor călinesciene.

Peste câteva luni, când mai bine de jumătate din carte era redactată, în partea introductivă a cronicii despre un alt roman contemporan, G. Călinescu susține ideea clasicizantă a tipului în sens balzacian. În romanele lui Balzac, din care amintește *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Le Cousin Pons*, în romanele lui Flaubert și Stendhal, în *Mara* de Ion Slavici și *Ion* de Liviu Rebreanu, în mediul familial trăit, G. Călinescu observase prezența unei tipologii subsumată unor trăsături general-umane dominante, unui mobil interior ce pune în mișcare întreaga ființă. Din observația livrescă și din studierea retrospectivă a persoanelor cunoscute în propria-i familie, va fi scos ideea consecvenței personajelor cu ele însele, putința reducerii umanității la câteva elemente universal-clasificabile, „canonice“, cum se va exprima ulterior: „...tipurile umane sunt puține fiindcă puține sunt formele de închistare. Un bărbat vrea să se înalțe pe scara socială, să devină bogat, să se promoveze pe sine sau să promoveze progenitura sa, să aibă avere sau onoruri...”.

²² G. Călinescu, *E. Lovinescu: Diana, Adevărul literar și artistic*, XVIII, nr. 841, 17 ianuarie 1937, p. 9–10.

Și, dând exemplu pe Balzac, înfățișa lista „temelor pentru femeie“, în care găsim aluzii la personajele feminine imaginate în *Enigma Otiliei*: „O femeie caută un bărbat, îl găsește și-i e frică să nu-l piardă sau nu-l găsește și cade în romanțiozități“. Alta „se bucură de înrăurirea ei asupra bărbaților în tinerețe, jucându-i după temperamentul ei sau se neliniștește de îmbătrânire. Ca mamă ea poate iubi excesiv orice copil sau dimpotrivă poate urî cu frenezie pe unii, însușindu-și greșit interesele copiilor ei“²³. Otilia Mărculescu, Aurica și Aglae Tulea răsar din aceste sumare referințe tipologice.

Personajul literar nu se reduce totuși la o psihologie statică. Tipizarea calităților: avar, mizantrop, curajos, ambițios ș.a. denotă o anume lipsă de imaginație. Balzac însuși nu și-a subordonat integral personajele unor structuri dominante, în spatele cărora pier ca individualități, spre a ilustra o categorie umană.

Încă din secolul trecut, romantismul umanizase personajul prin introducerea antitezei și diversificarea psihologiei. Balzac nu continua mecanic, liniar, clasicismul, ci îl asimila creator, accentuând determinismul social și politic. De la trăsăturile fizice la viața lăuntrică, personajul constituie o unitate în mișcare contradictorie, ce subliniază dependența strictă dintre caracter și realitatea socială. Independent, Lev Tolstoi dezvoltă ideea, exemplificată artistic prin romanele sale, că fiecare om duce cu sine „germenul tuturor însușirilor omenești și dă la iveală când unele, când altele și adesea nu seamănă deloc cu sine însuși, rămânând mereu unul și același“. Psihologia modernă va confirma intuiția: elementele particulare, secundare sau latente ale personalității sunt integrate în trăsăturile generale printr-o complexă interacțiune dintre atitudini și aptitudini.

Tocmai pentru că au imaginat entități contradictorii, puse în mișcare de determinări esențiale și accidentale, romancierii au realizat adâncă unitate morală a ruralului Ion și a citadinului Ștefan Gheorghidiu, a tânărului Julien Sorel și a bătrânului

²³ G. Călinescu, *Dan Petrașincu: Monstrul, Adevărul literar și artistic*, XVIII, nr. 885, 21 noiembrie 1937, p. 15.

Goriot. Asemenea caractere ce tind a ieși din universul secund al literaturii pentru a intra în viața cotidiană sunt purtătoarele unei concluzii implicite: personajul nu trebuie imaginat prin raportare la o schemă abstractă despre om, ci creat în funcție de condiționarea psihologică și istorico-socială a naturii umane.

G. Călinescu nu preferă această cale, ci se simte mai detașat în fața unor personaje care, de-a lungul ficțiunii, rămân neschimbate sub raportul structurii morale. Convingerea se va fi fost că numai astfel va izbuti să creeze o operă durabilă, superioară modestului roman neoclasic al debutului. Nu este exagerat a afirma că la G. Călinescu întâlnim un clasicism obținut prin educație; de aceea teoretizează și experimentează balzacianismul, ca o formulă, o schemă generală, căreia vremea i-a confirmat valabilitatea. Știind cum se construiește un roman, G. Călinescu își așază propria-i conștiință critică în interiorul operei. Însă creația scapă de sub controlul rațional, nu ține cont de teoriile preliminare, și se dezvoltă după legile ei specifice. Așa se explică de ce esența romanelor *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide* rămâne totuși modernă.

1.4. *Cartea nunții*

Spre sfârșitul verii anului 1931, un tânăr se întorcea în țară după studii de specializare făcute la Roma și Paris; de la fereastra vagonului privea rotirea molatecă a peisajului transilvănean în jurul trenului, își recenza nemilos tovarășii din compartiment, spionând atent, dintr-un impuls inconștient, singura domnișoară pe al cărei chip credea a întrezări „unda iritabilă la cele mai ușoare emoții“, și își surprindea neplăcut gândurile întorcându-i-se spre copilăria petrecută într-un mediu humid, putred. Cu „o sărutare în tren“, furată fetei prin complicitatea tunelului de la Predeal, se deschide primul roman călinescian.

„Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, s-a caracterizat singur, a fost, pe de o parte, de a se recrea, pe de alta, de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutând a separa prin dezlănțuire elementul liric ce-i e [...]”

congenital“²⁴. Dar ciudat procedeu de a căuta separarea „prin dezlănțuire“ a elementului liric. Pasajele lirice ale romanului sunt, cele mai multe, reluarea pasajelor lirice parazitare din cronicile literare anterioare.

Exprimându-ne brutal, vom spune că acest roman e *construit* ostentativ programatic; romancierul a adunat din ce scrisese până atunci tot ce putea recupera din punct de vedere românesc și a sudat materialul pe un schelet clasic. În acest sens, *Cartea nunții*, apărută în 1933, poate fi socotită un exercițiu, un roman „minor“. Este epitetul cu care târziu, puțin malițios, criticul își caracterizează propria-i operă. Calificativul exclude nuanța peiorativă, romanul fiind minor la nivelul călinescian. Autorul vestise anterior că vroia să facă un roman, luându-l ca model pe Longos. Jim și, în mod deosebit, Vera reeditează în epoca modernă povestea de dragoste dintre Daphnis și Chloe. Intriga, întinsă pe spațiul câtorva luni, e simplă și apasă cu deosebire asupra elementului erotic, dar e interesant să descoperi în acest exercițiu minor direcțiile majore ale dezvoltării ulterioare. De pe acum se simte mâna sigură a romancierului de mâine, și compoziția romanului merită toată atenția. Am văzut mai sus planurile suprapuse pe care se ridica primul capitol; e vizibilă și pe parcursul întregii acțiuni o anume simetrie în evoluția conflictului, același eveniment fiind urmărit în capitole diferite, în medii diferite.

Sosit în țară cu sufletul saturat de contrarietăți, tânărul doctor în litere Ion Marinescu-Jim era mistuit de o dorință, la reactivarea căreia contribuise și întâmplarea din tren: „Simțea nevoia să iubească, să aibă o fată *a lui*, pe care s-o ocrotească și s-o țină în casa *lui*, în stăpânirea *lui*“ (subl. aut.). Se gândea înfiorat la prietenele adolescenței: Dora, Lola și Medy, interogându-se intrigat care din ele ar putea corespunde exigențelor unei eventuale proprietăți afective. Contrarietatea provenea din faptul că, instinctiv, intuia greutatea prinderii datelor antinomiei. Jim se simțea îndrăgostit de umbrele

²⁴ *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundațiilor, 1941, p. 839.

prietenelor sale, dar comunicarea sentimentelor se dovedea a fi aproape imposibilă din cauza nuanței de camaraderie spre care evoluase prietenia. Îndrăgostit cerebral, recurgând la numeroase subtilități, Jim tatonează reacția lor nesimțind pentru nici una o atracție deosebită, însă făcându-i plăcere să creadă că toate trei sunt discret și retrospectiv înamorate de persoana lui. Continua să cultive, sub rezerva unui anumit grad de indiferență, prietenia cu Vera, fata din tren, pe care întâmplarea i-o adusese din nou în față, dar numai „din nevoia unui exercițiu sufletesc, din vanitatea de a putea dispune, oricând ar fi voit, de o fată“. Visul unei nopți definește cu exactitate situația: „Dora, Lola și Vera ședeau în peplumuri grecești înaintea sa și cu picioarele goale în sandale, iar el, nou Paris în costum de baie Iantzen, cu o minge de tenis în mână, sta la îndoială pe cine să lovească“.

Când Dora îl invită pe litoral, fata din tren e pentru moment uitată, și Jim are prilejul de a diseca trei grații moderne. El are impresia că Dorei („...un mic Adonis căruia numai tăciunii uzi ai ochilor și buzele cu epiderma prea subțire îi dădeau lascivități feminine“) nu i-ar fi indiferent și caută, pe plajă, să forțeze o mărturisire. Inițial cu oarecare reticențe, apoi pasional, Dora îi destănuie, ca unui prieten, logodna cu un tânăr aflat la studii în străinătate: „Seamănă grozav cu tine, când pironști privirea așa mirat ca acum!“. Jim trece prin chinuitoare clipe de deziluzie, nu atât pentru mărturisirea în sine, cât pentru „mândria virilă jignită“. Lucrurile, rememorează critic tânărul întâmplarea, ar fi trebuit să desfășoare astfel: Dora să-i fi dat a înțelege „că-l iubește, dar că ar fi în stare să învețe a iubi și pe altcineva, dacă el, Jim, n-ar împărtăși sentimentele ei. Atunci el, generos, ar fi mângâiat-o și, dovedindu-se că avea încă de luptat spre a-și face cariera, i-ar fi îngăduit să iubească pe altcineva, dându-i sfaturile și binecuvântările lui“.

O dată cu ploile de toamnă, Jim, intrigat de surâsul „asiatic“ al hieraticei Lola, luă hotărârea de a cuceri. Dintre cele trei fete, asupra ei romancierul se oprește mai îndelung. Lola, „o statuie de porțelan de Saxa, uitată în nisip“, e tipul femeii fatale, și plăcerea nespusă a acestei Dalile moderne este de a-și vedea frumusețea oglindită în ochii bărbaților; dăruie

surâsuri inexpressive și răspunsuri evazive lui Jim, dar cade în extaz în fața unui ofițer tânăr și incult, „cu mustață subțire pe sub nas“. Mai penetrabilă ar fi Medy, o amazoană athletică, cu călcâie de erou troian, singura, se pare, ce nutrește nu numai un sentiment de camaraderie față de Jim: „Lola nu e pentru tine, i se confesează fata, ea are alte fumuri în cap... sunt altele care te stimează mai mult... în sfârșit... nu-ți șade bine să fii trist...“. Jim nu dă curs indirectei invitații, repugnându-i probabil viitoarea masivitate întrezărită în trupul mușchiulos. Plecat de la Lola surescitat, pe stradă Jim o întâlnește pe Vera. Consternat de plânsul amar al fetei – îl aștepta la Șosea de la orele șase –, Jim o cere fulgerător în căsătorie, spre emoția fetei, ce acceptă numaidecât.

Ce-l determină, la urma urmei, pe Jim să dorească imperios căsătoria? S-au căutat explicații felurite. Mai ales a fost invocată versiunea romancierului, preceptul etic, izvorât din misterul creațiunii însăși, în virtutea căruia fiecare cuplu uman reeditează perpetuu legenda lui Adam și-a Evei: „Dacă n-am fi decât noi doi pe acest pământ, monologhează Jim, roadele lui ar fi miraculoase. Din noi ar ieși zece trupuri, din cele zece o sută, din cele o sută o mie și așa mai departe și peste câteva mii de ani pământul ar fi din nou un furnicar de oameni ieșiți, toți, din noi doi“. Jim, s-a spus iarăși, caută prin căsătorie afecțiunea de care fusese lipsit în copilărie. Posibil. Ar putea fi adăugat și un deziderat social: viitorul specialist în literatură are nevoie de un suport moral în lupta pentru existență: „De acum, îi ține el Verei un logos, tu ești numai a mea, și soarta mea este și a ta [...] Eu n-am de acum încolo alt scop în viață decât să te ocrotesc pe tine, iar tu trebuie să mă ajuți și să-mi fii credincioasă ca să pot izbui în viață“.

Departe de a semnifica o superficialitate a sentimentelor, gestul lui Jim stă pe o deliberare anterioară complexă. În Jim există sâmburele omului superior, care are nevoie ulterior de liniștea necesară creației. Știind că de acum înainte viața i se va desfășura după un program strict de activitate, el vrea să-și rezolve de la început problemele erotice; căsătoria odată încheiată va trece pe un plan secund; iubirii i se vor dedica ore

anumite, ce vor fi riguros respectate. Aceasta presupune din partea femeii o anume maleabilitate. Când intuiește în Lola o ființă dispusă să domine, personalitatea lui Jim se răzvrătește și, instinctiv, fata îi repugnă. Atracția spre Vera vine și de aici, din posibilitatea exercitării nestingerite a influenței sale asupra unei ființe, din voluptatea modelării unei personalități încă neformate. Aceasta presupune anihilarea personalității adverse, reducerea femeii la rolul de figurant. Vera va deveni cu siguranță doamna Ioanide. Sufletul lui Jim cerea deci supunere, avea nevoie, astfel spus, de o ancila modernă. Este revelatoare prima parte a capitolului *Marele divan*, unde Jim monologhează pe marginea viitoare sale căsătorii: dimineața ar fi obligat-o pe Vera să facă „exerciții de suplețe și coregrafie, în tactul bătut de el”; îi imagina posibilele toalete: costum de călărie, de yachting, altul de schi; urma apoi să-și desăvârșească cultura și trebuia să citească după un program întocmit de el, sau s-ar fi plimbat la volanul unui „sport”; după-amiaza, Vera se transforma în secretară, copiindu-i la mașină lucrările științifice, iar seara ar fi ieșit „în culoarele teatrelor sau în lume să producă invidie” prin tinerețea lor.

Dacă Jim, tânăr om cu experiență sexuală, e departe de a avea naivitatea lui Daphnis și își urmărește cu stăruință țelurile în vederea dobândirii liniștii necesare activității creatoare, Vera reeditează zbuciumul erotic trăit de Chloe. Lipsită de afecțiune părintească – orfană de tată, neglijată de mamă, o mondenă –, Vera își dăruie iubirea fără reticente; ea vede în Jim, în afară de viitorul soț, pe omul sub posesiunea căruia să aibă ocrotirea părintească de care copilăria i-a fost frustrată. Cunoscându-l pe Jim, Vera trăiește asemeni fetei de împărat din poemul eminescian, dar cu sugestii din proza Hortensiei Papadat-Bengescu, surpriza descoperirii propriului trup: „Ședea multă vreme înaintea oglinzii, lipită cu umărul gol și cu obrazul de cristalul rece, turburată de cealaltă soră lipită de trupul său. Sâni mici o dureau cu corespondențe dulci de-a lungul coapselor. Când își trăgea ciorapii, prelungea cât mai mult alunecarea mâinii de-a lungul pulpelor și-i plăcea să meargă cu piciorul gol

pe parchet“. Ca și Chloe, Vera aspira la altceva, ce o umplea și de spaimă, dar și de dulce așteptare.

Intriga erotică nu epuizează substanța acestui interesant roman, cu o construcție atât de personală. Lumii exuberante a lui Jim, Vera, Lola, Dora și ceilalți, scăldați într-o lumină orbitoare, i se opune „casa cu molii“, o lume cu simțul timpului alterat, culoarea neagră, obscuritatea caracterizându-i tonalitatea. Ruptura cu tradiția este mai mult decât evidentă; pentru prima oară în literatura română, un tânăr își privește copilăria cu dezgust, „casa cu molii“ provocându-i încă din tren reacție negativă: „Amintirea locului putred în care își petrecuse copilăria nu-i deșteaptă decât imagini de umiditate: hume tăiate cu un cuțit, în inima galbenă a căroră se zvârcolesc două fragmente dintr-o lungă și proaspătă rămă, bureți vineți de ziduri și urechelnițe cu zeci de picioare fugind pe tencuiala friabilă“. În altă literatură oroarea de copilărie va duce până la ura pătimasă împotriva propriei mame, „vipera“ (Hervé Bazin, *Vipère au poing*, 1948). Deocamdată există doar repulsia pentru locul copilăriei și indiferența agresivă împotriva propriei mame, căruia fiul i se adresează neutru: „Tanti Magdalina“. Motivarea unei asemenea comportări e sumară, cauzele izvorăsc din întâmplări anterioare – ca și Vera, Jim este, bănuim, orfan de tată –, și autorul nu stăruie asupra lor, notând doar o anume „răceală protocolară obișnuită familiei“, unit cu un complet dezacord intelectual. Lui Jim îi displacea sărutul matern, suportând stoic, cu epiderma încrâncenată de repulsie, „dulcegăriile materne ale unei bătrâne cu care nu putea avea nici o comunicare sufletească“.

Intrat în cameră, Jim trăiește cu toate simțurile încordate trecutul. Aerul e stătut, „mușegos“; mobilele vetuste, minate de timp, sunt acoperite de straturi groase de praf; păianjenii se ascund în spatele perdelelor putrede; șifoniere suprasaturate de veșminte datând din vremuri imemorabile, arse de vechime, carbonizate lent în dulapuri întunecoase, cariate de molii. Mirosul e caracteristic: „Era o duhoare închisă de cireși mușegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de șoareci, de gândaci

striviți, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de patschouli și naftalină“.

În acest univers locuiesc șapte femei de vârste felurite, cu o unică excepție, toate celibatate, o bătrână osificată, ce-și așteaptă resemnată și înfometată sfârșitul, profesorul Silvestru și „dom' Popescu“, soțul Tantei Caterina. În afara unor minime și necesare legături, familia refuză relațiile cu exteriorul. Străbunii ei au fost odinioară oameni cu vază: „Neamul nostru, se destăinuie Ghenca mândră, a fost de oameni avuți. Unul era Silvestru, zarafu din Udricani!... La nunta Iachii a venit și Vodă...“. Animate de un secret spirit de castă, descendentele burgheziei din perioada ei incipientă de dezvoltare, anterioară revoluției de la 1848, refuză amestecul cu „neisprăviții“. Trăsătura fundamentală ce le caracterizează existența este provizoratul. În fiecare nouă locuință, familia vede o escală, nutrind visul unor eventual epoci de proprietate viitoare. Din provizoratul existenței decurg câteva manii. Mai întâi, voluptatea păstrării din moși-strămoși a obiectelor casnice, a îmbrăcăminții, a mobilelor. Având în vedere temporaritatea domiciliului, nimic nu era desfăcut sau despachetat, așteptându-se locuința ideală, ce nu venea niciodată. De aceea, pivnițele, podurile casei, sălile, sertarele dulapurilor, o parte din spațiul camerelor de locuit erau supraaglomerate cu lăzi și cufere imense, în care obiectele metalice „prindeau cocleli verzi; cleioase, de fierărie arheologică îngropată în lut“, iar pânzeturile „se îngălbeneau și se destrămau, păstrând intacte îndoiturile, jilave și mucegăite“. Apoi, conservarea alimentelor, în vederea unei posibile perioade de greutate în aprovizionare. În dulapuri uriașe, alimentele își pierdeau trăsăturile caracteristice: „Brânzeturi desicate, de tăria cremenei, fripturi osificate, cozonaci pietrificați asemni pâinii milenare aflate într-o piramidă, borcane cu miere prefăcută în ciment și dulceturi complet carbonizate“.

Pasiunea păstrării lucrurilor vetuste dezvăluie o trăsătură de caracter pe care locatarii încearcă s-o disimuleze: avariția. Avariția îi caracterizează pe toți, dar prototipul rămâne Tanti Mali, Malia, zisă și Străchinăreasa. Pe bătrâna Iaca al cărei

portret e desenat admirabil („Lângă sobă, într-o ladă lungă, joasă, ce era un fel de bancă cu sertar, slujind și de pat, ședea întinsă ca într-un sicriu, între țoale învechite, o mumie vie, descărnată până la ivirea țestei. Pielea feței și a mâinilor, uscată ca un pergament, era străbătută de sfori mari de vine negre, iar ochii păreau scurși în fundul capului. Liniile scheletului se vedeau așa de limpede prin pielea scorojită, încât Jim ar fi crezut pe bătrână de mult osificată, dacă o mișcare înceată a capului n-ar fi dezmințit o asemenea opinie“), fetele ei o înfometează sistematic și ele înseși se străduiesc să-și prelungească prânzul până către seară. Tânărul romancier reușește, de pildă, în capitolul intitulat *Pythia modernă și căile soartei*, să surprindă psihologia bătrânelor. Celibatul e suportat cu stoicism, dar se sugerează suferințe interioare. Bătrânele suferă realmente pentru a nu se fi căsătorit, și sunt revelatoare lecturile Tantei Agepsina.

Spre scandalizarea bătrânelor, Jim va evada, prin căsătorie, din cuibul cu molii. Exemplul lui e urmat de Tanti Lisandrina. Încercarea lui Silvestru, personajul cel mai interesant și mai bine creionat după Jim, creat cu intenții antitetice, de a părăsi „casa cu molii“ eșuează. Caracter lipsit de fermitate, incapabil de gesturi decisive, simțindu-se în siguranță numai în preajma familiei, „se temea ca nu cumva, îmbiat, să iasă pe ușa mare a obișnuințelor lui, aceasta să se închidă ermetic și el să rămână *afară* în mâinile unei ființe necunoscute“. Ani de zile duce corespondență cu „colege“ profesoare în vederea căsătoriei, însă planurile îi sunt implacabil răsturnate de „marele divan“: „Lasă, domnule, că cunoaștem noi însurătoarea d-tale! De ani de zile te tot logodești și nu te mai însori niciodată! Nu ești bun pentru asta, domnule – fuge femeia de cărțile dumitale“. Și într-o noapte, la întâia lui aventură erotică, constată îngrozit că „moliile îi mâncase și lui pe nesimțite virilitatea“ și în minte cu obsesia sterilității se sinucide.

Tipologia cărții e totuși departe de a fi epuizată, și e interesant de urmărit efortul tânărului romancier de a crea tipuri. „Dom' Popescu“ este un jovial Mitică, domnul Emilian

Protopopescu un anume tip de intelectual care cercetează „de câțiva ani“ o „foarte interesantă“ problemă, „și anume perversitatea și distrugerea simțului moral în toate domeniile culturii, dar mai ales în literatură“ etc., etc. Propoziția din urmă lasă indiferent pe cititorul de azi, dar în epocă era de stringentă actualitate, și una din particularitățile cărții, au subliniat comentatorii, o constituie modernitatea căutată parcă, tendința de a vâri în țesătura romanului toate problemele mai însemnate ale zilei.

Este cunoscută și atitudinea teoretică a lui G. Călinescu față de problemele romanului, expusă la începutul anului 1932 în două articole apărute în săptămânalul lui Liviu Rebreanu: „Omul și femeia de azi, deplângea Călinescu²⁵ neaderența romancierilor români la contemporaneitate, trăiesc în orașul cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de modă și bazine de înot, cu concursuri de frumusețe și crime feroase. [...] Lumea merge la curse, la patinaj sau la Lido, pasiunea motorului absoarbe existența unei mari fracțiuni din umanitate, și mirajul luxului și al gloriei zgomotoase a înlocuit de mult ambiția nobilitară sau intelectuală. Toate acestea sunt aspecte reale ale vieții contemporane, deloc mai coborâte decât cele de altădată, și un romancier care le ignorează e ca un avion care se învârtă agitând prin aer fiindcă nu găsește un loc de aterizare“.

Îndepărtarea romanului de viață – „romanul este viață și transcendența lui e un semn de decadență“ – era criticată iarăși²⁶ peste câteva luni: „Publicul modern, obosit de problemă, vrea senzație violentă a vieții, vrea dragostea fizică și călătorie, vrea sport și faptul senzațional, [...] ...mii de tineri se așază circular în jurul ringurilor, urmărind rundurile de box, fac exerciții libere în stadioane, aruncă discuri, alergă, pe jos, pe motocicletă, în automobil, înoată, patinează; toate gazetele au simțit necesitatea comercială de a pune în paginile lor o cronică de sport, dar literatura română nu ia act în nici un fel de această direcțiune a spiritului“.

²⁵ *Romanul și viața modernă, România literară*, an. I, nr. 2, p. 1.

²⁶ *Sport și literatură, România literară*, an. I, nr. 15, 28 mai 1932, p. 1.

Nu a fost suficient analizată similitudinea de substanță dintre poziția teoretică a lui G. Călinescu în problemele romanului și ale literaturii în general, din această perioadă, și atitudinea față de literatură a curentelor de avangardă din România. Iată, înaintea oricărui comentariu, câteva citate luate din programele revistelor sau articolelor membrilor mișcării de avangardă: „Apoi reclamăm titlul de campion al tradiției, scria Ilarie Voronca²⁷, fiindcă tradiție numim a merge în pas cu vremea. [...] și dacă ieri am cântat inspirându-ne de la plug, boi, ogor, pădure, lună, amurg, astăzi compunem jazz-banduri pentru uzul cetățeanului care trăiește în anul 1925, privind cargoboturi, bulevarde, avioane, boxeuri, pietoni, jocuri voluntare. E o simplă transformare de valori și o ușoară inversiune a lor“. „Literatura veche, adăuga și Mihail Cosma²⁸, a fost o contemplare în trei dimensiuni. Opera de artă modernă însă oferă posibilitatea unei surprize emoționale și a unei contemplații lucide în patru dimensiuni. Materialul realizărilor noastre? Oricare. Lemn, cuvânt, sunet, fier, culoare, senzație, idee. Domeniul realizărilor noastre? – Pretutindeni: fabrică, stradă, bordel, om, societate“ etc.

Nu facem din G. Călinescu un exponent al mișcării de avangardă din România; constatăm doar identitatea de vederi în problemele teoretice și practice ale creației artistice. Voit sau nu, G. Călinescu relua pe o altă treaptă valorică problemele ce frământaseră și mișcarea română de avangardă și le rezolva estetic.

Nu se poate trece peste caracterul manifest al romanului de rupere cu tradiția, peste tot fiind vizibilă lupta dintre nou și vechi, într-o formă, evident, superioară. De altfel, Jim se întorsese în țară într-un moment în care mișcarea de avangardă nu-și istovise forțele. Eroii discută despre fenomenul arghegian (Arghezi era revendicat de moderniști, numele lui îl întâlnim în *Manifestul revistei unu*, *Integral* îi dedicase un număr special cu prilejul împlinirii a 45 de ani), prietenele lui Jim, studente, critică malițios teoria capodoperei a lui Mihail Dragomirescu, domnul Emilian

²⁷ [Ilarie Voronca]: *Precizări lui Cesar Petrescu și etc.*, *Integral*, an. I, nr. 5, 1 iulie 1925, p. 2–3.

²⁸ *De la futurism la integralism*, *Integral*, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 8-9.

Protopopescu nu este altceva decât caricarea lui Const. I. Emilian, autorul „studiului” *Anarhismul poetic* (1932), Jim se deplasează într-un „Peugeot” prăfuit, visându-se la volanul unui elegant Renault sau Mercedes-Benz, blocul telefoanelor de pe Calea Victoriei i se pare că aruncă „o umbră de Broadway”; pretutindeni coloane de aluminiu, mese de cristal, scaune de nichel; eroii au nume cu rezonanță modernă: Medy, Lola, Jim, Bobby, vorbesc la telefon, fac scrimă, natație; lumina electrică a alungat opaițul, idoli tinerilor sunt artiștii de cinematograf: Greta Garbo, Joan Crawford, Rudolf Valentino. Eroii frecventează baruri de noapte, asistă la meciuri de box, iar Jim visează interioare moderne, mobilate cu mese de cristal, scaune din nichel și piele, așa cum le desenase cu câțiva ani în urmă M. H. Maxy în *Integral*. Curios, totuși! Noi percepem astăzi ca latură documentară tot ceea ce în roman este ostentiv modern, interesându-ne numai schema clasică.

Concepția lui G. Călinescu despre roman, fragmentele publicate în *România literară* la 27 august și 17 septembrie 1932 treziseră o vie curiozitate. Circulau, probabil, zvonuri contradictorii, fiindcă revista lui Rebreanu încearcă să pună lucrurile la punct²⁹: „Confrați binevoitori s-au grăbit să anticipeze asupra romanului domnului G. Călinescu, prezentându-l ca pe o carte densă, «făcută» după anumite reguli clasice, și «veche». Cei câțiva inițiați care o cunosc vorbesc, însă, de ea ca de o carte vie și actuală, puțin cam prea actuală chiar. Se spune că romanul d-lui Călinescu suferă tocmai de mondenism, trepidație americană și că reflectă admirabil tarele și caracteristicile de ultimă modă ale celei mai proaspete generații de snobi de la noi. Autorul lui a incitat medii și divertismente diverse și n-au fost neglijate nici una din formele de expansiune ale tinerei generații, începând cu boxul și sfârșind cu ultimele manifestări de perversiune sexuală. Încât cei mai nerăbdători să anticipeze să mai aștepte”. În decembrie, Camil Baltazar, care citise romanul în manuscris, scria entuziasmat³⁰:

²⁹ *** *Romanul domnului G. Călinescu, România literară*, nr. 38, 5 noiembrie 1932, p. 3.

³⁰ *Romanul domnului Călinescu, România literară*, an. I, nr. 43, 10 decembrie 1932, p. 3.

„Aplaud în criticul de ieri și de azi din G. Călinescu ivirea unui romancier“. La 7 ianuarie 1933 apare în presă ultimul capitol al romanului. La începutul lunii martie, cartea se afla în librării.

1.5. *Enigma Otiliei*

Ideea elaborării romanului s-a configurat difuz în timpul unui eveniment familial: moartea uneia din mătușile „Casei cu molii“, prezentate inițial în *Cartea nunții*. Acest întâi moment genetic a fost menționat și comentat de G. Călinescu în *Jurnalul* său la 14 februarie 1937: „Vineri 12 II a murit Tinca, una din mătușile «Casei cu molii». A alunecat și ea pe gheață în acel portic de lemn putred și a căzut mortal, dacă n-a avut mai degrabă un atac apoplectic. Cu un an înainte Jenica căzuse la fel. A stat luni în mașină și gips și azi șchioapătă. Totuși n-au voit să se mute. Nu m-am dus la înmormântare. Azi Tinca doarme prima noapte eternă, în noul culcuș. Un roman despre nulitatea vieții lor ar fi foarte interesant. *Istoria soților Popescu*. Am auzit că Bică Simion, fratele, a invadat cu numeroșii lui copii casa, dibuind banii și luând lacom din ei. Și când a murit Tache (Căpitănescu, *n.n.*) același lucru: muierile s-au închis în casă și au căutat banii. Distrugerea unei familii care nu există prin individualități, ci prin congregație e impresionantă, mai ales când se vede limpede dispariția ei“³¹. Și continua, relatând împrejurările, multe de un comic macabru, în care se stinseseră ceilalți membri ai familiei.

Conturată în interiorul unei potențialități, „Un roman despre nulitatea vieții lor ar fi foarte interesant“!, intenția virtuală va deveni proiect efectiv în lunile imediat următoare ale anului 1937. Preocupat, deocamdată, să definitiveze sumarul întâiului său volum de *Poezii*, G. Călinescu trebuie să fi fost urmărit cu tenacitate, mai mult sau mai puțin conștient, de ideea cărții. Substructura viitorului roman va fi prins cu necesitate contururi tot mai precise. Moartea mătușii și celelalte evenimente familiale suprapuse peste călătoria la Iași, în

³¹ G. Călinescu, *Scrisori și documente*, ediție îngrijită, note și indici de Nicolae Scurtu, Editura Minerva, București, 1979, p. 286.

octombrie și noiembrie 1936, pentru examenul de doctorat, au avut semnificația unei revelații existențiale. Revăzut după aproape două decenii, Iașul i-a trezit amintirile copilăriei și îndeosebi ale adolescenței, declanșând un lanț întreg de reprezentări crezute uitate. Se va fi revăzut pe sine elev la examenele fără frecvență ale Liceului Internat, în primăvara anului 1918; apoi, întoarcerea la București, în vara aceluiași an...

Independent, prinsese consistență imaginea Otiliei. „Copil fiind – va mărturisi tardiv G. Călinescu –, am cunoscut în mediul familial o fată cu mult mai în vârstă decât mine și care îmi era rudă. Nimic de nici un ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta; nici nu știam atunci că există dragostea. Acea Otilie, căci așa se numea, îmi inspira respect pentru că îmi dăduse o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustrații. Cred că urmasa un institut străin. Pe urmă a dispărut din atenția mea...”.

Fata de odinioară a reapărut la 14 martie 1965, la ora 11,30, în fața Ateneului. Când, în acordurile muzicii lui Bruckner, sicriul cu corpul neînsuflețit al lui G. Călinescu a fost așezat pe carul mortuar, din mulțime a țâșnit o doamnă ca dintr-un album cu imagini vechi, strigând: „Eu sunt Otilia!” Avea în mână o garoafă albă, pe care a azvârlit-o peste trupul mineralizat al lui G. Călinescu³².

Chipul fetei de atunci l-a însoțit asemenea unei umbre, sub înfățișarea unei delicate imagini feminine, posibil depărtată de original, însă – va repreciza G. Călinescu – reclamată „de natura sufletului meu. Noua Otilie vie, construită din aspirații vii de astă dată, mi-a arătat că în multitudinea imaginilor suave ale femeii, una, imprecisă firește, domina: fata cu părul de fum, exuberantă și reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă (și Otilia copilăriei mele cânta la pian, Dumnezeu știe cum). Ori de câte ori admirația mea a înregistrat o ființă feminină, în ea era un minimum de Otilia”³³.

³² Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, ed. a II-a, Editura Libra, București, 1994, p. 425.

³³ G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 303.

Moartea mătușii, călătoriile la Iași, amintirea Otiliei, a lui Bică Simion, imagini disparate, ivite spontan, căpătau semnificații relevante, se integrau unui sens coerent, proiectau o viziune asupra unei etape biologice. În jurul acestor evenimente referențiale se ordonează faza pre-structurală a viitoarei opere, ce va căpăta o fizionomie individualizată către sfârșitul primăverii lui 1937. În septembrie, G. Călinescu publică în *Adevărul literar și artistic*, la „Cronica mizantropului” un fragment din capitolul al VII-lea al romanului, intitulat *La doctor*, fără a-i preciza apartenența la roman.

De altfel, va păstra un secret absolut asupra cărții, intitulată inițial *Părinții Otiliei*. Titlul ilustra ideea balzaciană a paternității. Otilia și Felix, Stănică Rațiu și Leonida Pascalopol au o copilărie cu note comune: toți sunt orfani și au nostalgia unei familii. Dar în același timp, dintr-o obligație morală, dintr-un interes material sau o pasiune, multe personaje devin „părinți” Otiliei: Costache Giurgiuveanu, Leonida Pascalopol, Aglae Tulea, Stănică Rațiu; toți vor să hotărască soarta „orfanei” Otilia Mărculescu.

La sugestia editorului care cerea un titlu comercial, pentru a asigura desfacerea rapidă a volumului, G. Călinescu și-a intitulat romanul *Enigma Otiliei*. La sfârșitul lunii ianuarie 1937, manuscrisul era încheiat. Două luni mai târziu, publică în *Adevărul literar și artistic*, aproape în întregime, primul capitol. La 28 martie 1937, Editura Naționala-Ciornei difuza librăriilor tirajul de 2399 de exemplare ale ediției princeps; în vara anului 1942, în depozitul editurii se mai aflau 280 de exemplare nevândute!

1.5.1. Structura compozițională

Conflictul epic este edificat pe aducerea în prim-plan a familiei lui Costache Giurgiuveanu și a menajului surorii sale, Aglae Tulea, amândouă surprinse în banalitatea existenței cotidiene. În acest cosmos familial, pătrund, prin raporturi civile sau din felurite motivări interioare trei personaje. Afecțiunea pentru Otilia, clădită pe sentimente paterne și o delicată pasiune,

a făcut din moșierul Leonida Pascalopol unul din obișnuiții casei; prin contrast, Stănică Rațiu, ginerele Aglaei, avocat fără procese, năzuiește să-și realizeze o situație materială prosperă prin familie, visând o moștenire substanțială. În același mediu intră și Felix Sima; orfan, el vine, după terminarea Liceului Internat din Iași, la tutorele său legal, Costache Giurgiuveanu, pentru a urma medicina la Universitate.

G. Călinescu imprimă romanului o simetrie compozițională, vizibilă în modul de organizare a planurilor narative. Există un conflict succesoral principal, desfășurat în jurul averii lui Costache Giurgiuveanu: Aglae și ginerele ei pândesc cu tenacitate sfârșitul previzibil al bătrânului, spre a-și însuși banii tezaurizați și obiectele de valoare ale acestuia. Conflictul central este dublat de un altul, secundar, existent în familia Tulea; din motive obscure, neelucidate, Simion refuză să dea fiicei sale, Olimpia, căsătorită cu Stănică Rațiu, zestrea promisă și acest conflict este adus inițial în avanscenă. Cele două planuri asigură unitatea acțiunii și permite dezvoltarea ei într-o succesiune cronologică. Se adaugă acțiunile secundare grupate în jurul tipologiei: Felix, Otilia, Pascalopol, Stănică Rațiu stăbat, pe felurite dimensiuni, un spațiu narativ individualizat.

Ritmul acțiunii principale este temporizat sau dinamizat ori de câte ori romancierul intenționează să reliefeze, suplimentar, caracterele. După ce Costache se îmbolnăvește, Aglae îi ocupă locuința, așteptându-i, răbdătoare, sfârșitul. Spre dezamăgirea ei, bătrânul își revine, dar la puțină vreme, un alt infarct îl imobilizează la pat. Este salvat de medicul adus de Pascalopol. Spre a-și păzi banii, îi ascunde sub saltea. Stănică pândeste un moment favorabil, pătrunde în cameră și-i însușește și provoacă indirect moartea lui Giurgiuveanu. Dezamăgită de a nu fi găsit suma de bani așteptată, Aglae transportă în locuința ei toate lucrurile fratelui său.

1.5.2. Tehnica narativă

Construită deliberat cu mijloace românești balzaciene, de care roman al lui Balzac poate fi apropiată *Enigma Otiliei*? Dumitru Micu a sesizat că expozițiunea cărții seamănă, sub

raport stilistic, cu *Le Cousin Pons*. Cu mai multă îndreptățire ar putea fi adăugată *La Rambouilleuse*, a cărei intrigă este declanșată de moștenirea bătrânului Jean-Jacques Rouget. Personajul Philippe Bridau este o variantă superioară a lui Stănică Rațiu, în vreme ce Felix Sima pare o umbră a pictorului parizian Joseph Bridau. Întâlnim și o replică impură a Otiliei în persoana tinerei Flore Brazier în favoarea căreia, după multe ezitări, bătrânul Rouget face un testament ș.a. Însă între *La Rabouilleuse* și *Enigma Otiliei* nu poate fi vorba de o influență directă, ci de o banală omologie tipologică, o situație balzaciană recurentă în alt mediu social și în alt timp istoric.

Romanul este balzacian prin tema dezvoltată. Nucleul epic al cărții îl constituie istoria unei moșteniri și ea generează arhitectura romanului, mișcarea narativă reliefând psihologiile și conturând rudimentare porniri instinctuale. Moștenirea râvnită de oameni fără scrupule constituie un motiv frecvent întâlnit în proza realistă a secolului al XIX-lea. Balzaciană este și determinarea temporală exactă, prin așezarea unor tipuri general-umane într-un anumit moment istoric: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de liceu intra pe strada Antim...”.

Acest tip de expozițiune narativă are o mare capacitate de deschidere pentru că prin întâlnirea și contopirea timpului istoric cu timpul narațiunii, romancierul accentuează forța iluziei, imprimând credibilitate verosimilului.

Asemenea prozatorului francez, G. Călinescu se străduiește să concretizeze, dincolo de simpla descriere, sufletul omului, personalitatea lui intimă. Locuința lui Pascalopol relevă nu numai o stare socială deasupra mediei, ci dezvăluie filosofia despre existență a unui *gentilom* de la sfârșit de veac. Camera Otiliei prefigurează comportamentul fetei, neastâmpărul, sensibilitatea, rapidă trecere de la o stare sufletească la alta, fără a desconfira, deocamdată, fondul grav, al gândirii și maturitatea deciziilor. Cu minuțiozitatea maestrului în umbra căruia se așază, G. Călinescu strânge date despre mediul ambiant și informații despre majoritatea personajelor pentru a reliefa culoarea locală. Acțiunea primului capitol, de pildă, derulată

într-un evantai de umbre și lumini, conturează atmosfera de rafinament oriental și vulgaritate malițios cultivată, dintr-o familie bucureșteană antebelică. Un senzațional de înaltă calitate plutește deasupra narațiunii, începând cu apariția bătrânului Giurgiuveanu și terminând cu prezentarea unui pasionant joc de cărți. Acum se schițează caracterele și se conturează maniile; în fiecare personaj se întrezărește o conduită enigmatică, toate incită curiozitatea.

Dacă ne întoarcem la strada pe care trece, obosit, Felix Sima în noaptea sosirii în București, observăm că privirile ce alunecă pe fațadele clădirilor, căutând atent o anume locuință, sunt atât de acut pătrunzătoare, încât nu pot fi atribuite tânărului licean. Cel ce scrutează fizionomia locului, substituind personajul, este romancierul a cărei privire s-a format în ambianța urbanistică a Italiei, în perioada celor doi ani de specializare arhivistică: „strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior iar mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioaca varul, și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italiice“.

Așezând alături oricare descriere dintr-un roman balzacian, vom observa că naratorul notează ceea ce, neîndoielnic, personajul imaginat ar fi putut reține și ar fi fost apt să formuleze în expresia lingvistică. În *Enigma Otiliei*, în locul percepției eroilor, G. Călinescu introduce propria sa perspectivă. Felix, de pildă, vedea în Otilia o fată cu bun-simț exagerat, cu o experiență de viață dusă până la mizantropie... Imediat, G. Călinescu îl corectează; ...dar nu era așa și argumentează aserțiunea. Cu o singură excepție, și aceea parțială, G. Călinescu introduce în narațiune un punct de vedere global, o viziune numită de Tzvetan Todorov *par derrière*; el știe totul despre personaje, relatează evenimente pe care nici un martor nu le-ar fi putut vedea, stabilește relații între evenimente și atitudini foarte îndepărtate în timp și spațiu și știe toate mișcărilor sufletești ale eroilor.

Substratul biografic al romanului îl determină pe G. Călinescu să aprecieze critic și să comenteze ironic comportamente și atitudini, să se delimiteze, prin folosirea reflexivului impersonal, cu pronumele în acuzativ, de idealurile unor oameni cunoscuți, ori să fabuleze pe marginea tipologiei, închipuindu-și evoluțiile ulterioare. Percepția critică a realului are drept consecință uniformizarea limbajului ce se păstrează constant la o expresivitate superioară mediei. Personajele vorbesc identic cu creatorul lor, G. Călinescu folosind aceleași mijloace lingvistice în caracterizarea lui Felix, a Otiliei sau a lui Pascalopol, dar și în prezentarea lui Stănică Rațiu și a membrilor familiei Tulea.

1.5.3. Procedee narative moderne

Balzacian în esență, G. Călinescu modernizează surprinzător procedeele narative clasice, năzuind, subconștient, să iasă de sub înrâurirea unui scriitor de geniu pe care, în fond, îl admira. Vizibil rămâne, mai întâi, efortul de înnoire în însăși desfășurarea conflictului epic. Acțiunea romanului se deschide și se închide cu o secvență aparent identică. Similaritatea constă în faptul că pe locuința lui Costache Giurgiuveanu se opresc, din nou după mulți ani, privirile lui Felix. Identitatea este aparentă: clădirea își păstrează permanențele știute, dar peste oameni și lucruri a trecut, necruțător, timpul ireversibil. Sub aparența devenirii, aceeași permanență și-o păstrează Felix: „...profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii și comunicări științifice...”. Așa se și explică melancolia așternută peste trecut, zâmbetul nostalgic ce cade deasupra amintirilor scumpe personajului.

Finalul încheie romanul *Enigma Otiliei*, prin succinta concentrare a unei secvențe temporale din existența lui Felix Sima. Să reținem că reducția dezvoltă până la limită dominantele caracteriale știute. În aceeași manieră, asemănătoare cu sfârșitul romanului *Educația sentimentală* de Flaubert, sunt abreviate destinele lui Stănică Rațiu și Leonida Pascalopol. Procedul are însușirea de a prelungi iluzia realistă dincolo de încheierea efectivă a narațiunii. În schimb, prin

destinul sinuos al Otiliei, G. Călinescu imprimă conflictului epic o permanentă deschidere. Propoziția: „De atunci, Felix n-o mai văzu pe Otilia” atribuie personajului o mișcare potențială spre neprevăzutul existenței, lăsând imaginației puțința de a visa nestingherită.

Un element neașteptat de modern îl constituie grefarea pe structura narativă, în capitolul al XVIII-lea, a unei secvențe specifice genului dramatic. În camera lui Costache Giurgiuveanu, după întâiul infarct al acestuia, membrii familiei Tulea, Stănică și medicul Vasiliade se angrenează, nepăsători, într-un pasionant, dar necuviincios, în condițiile date, joc de cărți. Toți vorbesc, exprimându-și propriile gânduri într-o indiferență totală pentru opiniile celorlalți. Scena este fin motivată prin implicarea lui Felix ca martor involuntar: „...auzea, rînd pe rînd, fragmente din frazele fiecăruia, distingându-le după timbru, căci jucătorii erau ascunși, ca zeii, în nori de fum”. Singular în epica autohtonă interbelică, procedeul utilizat de G. Călinescu îl vom regăsi ca o modalitate curent folosită în proza contemporană universală a ultimilor trei decenii, de la Ramon Perez de Ayala până la Antonio Tabucchi.

În caracterizarea personajelor, G. Călinescu folosește toate mijloacele și modalitățile retoricii clasice: prezentarea mediului în care evoluează individualitățile imaginate, realizarea portretului fizic și psihic, cu tendința construirii unui psihic reprezentativ pentru o anume categorie umană, caracterizarea directă, prin acțiunile, faptele și opiniile eroului, aprecierea de către celelalte personaje și, în cazul lui Stănică Rațiu, autocaracterizarea.

Dar și aici, G. Călinescu găsește procedee expresive, prin care introduce inovația în câmpul epic tradițional. În primele șaispreze capitole, din douăzeci, câte cuprinde romanul, Otilia este prezentată exclusiv prin ceea ce Tzvetan Todorov va numi ulterior viziune *du dehors*, privire din afară. G. Călinescu renunță la omnisciența romancierului tradițional și își interzice accesul la conștiința personajului. În consecință, cititorul receptează numai datele obiective ale comportamentului: acțiuni, gesturi și propoziții, fără a cunoaște cu exactitate gândurile fetei, cu excepția acelor pe care ea acceptă să le

dezvăluie. Este relevant să întâlnim, de asemenea singular, comportamentismul ca dominantă narativă în proza românească interbelică, la numai șapte ani de la experimentarea lui de către Dashiell Hammett în *The Glass Key*, 1931, și înaintea ivirii prozei comportamentale a lui E. Hemingway sau J. D. Salinger.

G. Călinescu folosește comportamentismul intuitiv, fiindcă numai în acest fel izbutește să înconjoare personajul cu o aură enigmatică. Abia din capitolul al XVII-lea modifică perspectiva și introduce caracterizarea directă, pentru că voia să-și exprime concepția despre un anume ideal de feminitate. Comportamentismul are drept urmare imediata reflectare poliedrică, pe același spațiu narativ, a personalității Otiliei în conștiința celorlalte personaje. Din această cauză, există în roman cel puțin cinci imagini diferite ale Otiliei. Fiecare din personajele de prim plan percepe personalitatea Otiliei de la orizontul propriei lui structuri caracteriale. Însă nici una din aceste ipostaze nu distonează cu imaginea de ansamblu, între ele există un raport de interdependență, de la parte la întreg, toate concurând la crearea unui personaj feminin de o mare complexitate.

Pentru Costache Giurgiuveanu, Otilia rămâne „fefetița mea“, pe care o iubește și nu șovăie să-și exteriorizeze sentimentele în fața celorlalți: „Când Otilia înconjură cu brațul delicat al mâinilor ei subțiri gâtul lui moș Costache, bătrânul râdea cu toate liniile feței, dar dacă Otilia dezaproba oricât de blând ceva, mergea în vârful picioarelor, ca în odaia unui bolnav“. Indignat, ia apărarea fetei, bâlbâindu-se violent, când, de față cu persoane străine, Olimpia este gata să rostească o răutate despre Otilia: „Sășășă nu spui prostii despre fafata mea!“ Veghează la viitorul copilei și, dacă nu îndrăznește să o înfieze, din cauza opoziției surorii lui, îi adună totuși zestre: „Am strâns niște bani și nu știe nimeni, pentru Otilica, dacă eram sănătos îi făceam o căsuță colea...“, îi mărturisește el lui Pascalopol. Acestuia îi va încredința o sută de mii de lei să o depună la bancă pe numele fetei.

Aglae Tulea o detestă și o apreciază succesiv. În genere, fata este urmărită de ura Aglaei: Otilia este „dezmățata, zăpăcita, rafinata cu școală la Paris; l-a ametit“ pe Costache spre a deveni,

prin înfiere, unica moștenitoare. Ura Aglaei se hrănește dintr-un suport afectiv, absurd interpretat: prezența Otiliei ar constitui o piedică în calea... „căsătoriei Auricăi“, din cauza comportamentului neconvențional al celei dintâi: „Acum nu mai merge modestia fetelor crescute cumsecade. Știi tu să pui picior peste picior și să te spânzuri de gâtul bărbaților?“ întrebă insinuant mama pe fiică în prezența tuturor, dezaproband, astfel, indirect, un gest inocent al Otiliei și, fără martori, își îndemna cu obidă propria-i fiică: „...tu ai tot ce-ți trebuie, numai fii și tu mai înfiptă, fiindcă azi ți-o iau înainte zăpăcite de-astea tinere! Și Aglae arată cu capul, dușmănos, spre curtea Otiliei“. Iar față de Titi adăugă: „Otilia era bună pentru tine. E obraznică, dar îndrăzneată, urâtă nu“.

O altă Otilie apare în viziunea lui Stănică Rațiu. El are sincera încredințare a existenței unei identități structurale între sine și tânăra fată: „– Dumneata – i se adresează el Otiliei – ai mai mult din caracterul meu! Ești liberă, independentă, lipsită de prejudecăți“.

Și nu ezită să-i propună „o uniune de concepții, pe linii mari“. El sesizează cu acuitate o trăsătură esențială de caracter a fetei asemănătoare cu a lui, numai că finalitatea morală a celei dintâi era alta. Stănică o judecă pe Otilia după propria lui structură sufletească insinuând, fără a o crede el însuși cu adevărat, că fata urmărește căsătoria cu Pascalopol, fiindcă „umblă după avere“.

Văzută de Pascalopol, Otilia readuce în câmpul ficțional autohton chipul *fetei copil*, așa cum l-a imaginat Goethe. Critica a văzut în Pascalopol varianta autohtonă a *gentilomului* balzacian. Într-adevăr, el poate fi apropiat de, să zicem, Octave de Bouvon, personajul principal din romanul *Honorine*. Dar, indiscutabil, Pascalopol, omul ce se apropie de cincizeci de ani, este creat sub directă înrăurire a lui Goethe. De acolo vine aspirația constantă a lui Pascalopol spre frăgezimea copilărească. În *Wilhelm Meister*, Goethe analizează raportul de vârstă dintre sexe. Eroul prozatorului german, *major de cincizeci de ani*, cum îl caracterizează G. Călinescu însuși, este îndrăgostit de Hilarie, tânăra lui nepoată de soră. „Chiar așa de nenatural nu este – reflectează sora lui. Eu însămi îmi aduc aminte

din tinerețea mea pasiunea pentru un om mai în vârstă decât tine“. Cuvintele sale sunt, în esență, similare cu ale Otiliei. Pascalopol „mă cunoaște de mică. De atunci îl îmbrățișam și chiar îl sărutam [...], mai târziu a început să-mi placă ca bărbat și pot spune că nici el n-a făcut pe bunicul meu. Deși moșierul – observă Otilia – e cam de vârsta tantei Aglae, totuși este elegant și cu suflet tânăr și te asigur că place la multe femei.“

În Otilia, în viziunea lui Pascalopol, par să se dizolve toate eroinele-copil ale lui Goethe: Theresa, Hilarie, Lotte și mai cu seamă Mignon. Ființă delicată, dar fragilă, sensibilă, refuzând constrângerea, Otilia declanșează în sufletul lui Pascalopol o puternică afecțiune. „Visa să-i fie soție, dar ar fi dorit-o și fiică sau indiferent în ce altă ipostază dacă aceasta i-ar fi dat dreptul să o păstreze și s-o ocrotească.“ Delicat el însuși, Pascalopol este gata să-i ofere totul, fără să-i ceară nimic în schimb. Nu știa dacă Otilia îl iubea cu adevărat. Numai dacă ar fi fost independentă materialicește „prietenia sau iubirea fetei era mângâietoare“.

O altă Otilie, întruchipare a misterului feminității înseși, percepe Felix. Pe tânăr, minte lucidă, îl intrigă reacțiile derutante ale fetei, trecerea bruscă de la o stare afectivă la alta, aflată în antiteză. Enigma eternului feminin îl turbură. Otilia îi face confidențe și are mici atenții ce denotă incontestabilă afecțiune. De ce îl preferă totuși pe maturul Pascalopol? Dacă ar fi trăit cu câteva decenii mai târziu, Felix ar fi fost, poate, înclinat să bănuiască în Otilia un exemplar mai vârstnic al Lolitei lui Nabokov. Pentru ce îl părăsește apoi pe acesta pentru o altă relație? De ce, se întreabă Felix, la o fată atât de fină, se găsesc impurități în idealuri?

Tânărul găsește în camera verișoarei sale un volum de versuri ale poetului francez Albert Samain și, îndată, prin analogie, Otilia „îi apăru ca o ființă tragică, suferind la o muzică prea tare, ca o floare respirând în întuneric umiditatea. O fată care citea astfel de fluidități nu putea fi o ființă diabolică, ci contemplativă, victimă a oricărei mișcări pasionale prea tari...“. Numai în fața lui Felix, fata își dezvăluie temerile cele mai ascunse, gândul înspăimântător al îmbătrânirii: „...noi nu trăim decât cinci-șase ani!... Pe urmă am să capăt cearcăne la ochi,

zbârcituri pe obraz...“ și încredințarea unui sfârșit pretimpuriu. Se află în vocea Otiliei atâta tristețe, reflecțiile ei trezesc atâtea nostalgii, încât fiecare nouă confesiune lasă în sufletul tânărului un gol tulburător.

1.5.4. Tipologia

Un alt element modern al romanului îl constituie prezența ambiguității la nivelul personajelor. Prin transformarea ambiguității în normă stilistică, G. Călinescu imprimă constant personajelor o dublă semnificație, una vizibilă și o alta sugerată, le determină o complexitate deasupra mediei, ce nu se confundă cu banalul echivoc, o polivalență izvorâtă din suprapunerea a ceea ce par ele că sunt la prima lectură și ceea ce se dezvăluie a fi la un alt strat al decodării. Un astfel de personaj captează atenția, personalitatea lui intrigă și rațiunea încearcă să pătrundă dincolo de sinuozitățile deconcertante spre găsirea unei motivații semnificative, pentru fiecare serie de fapte, gânduri și atitudini antitetice.

O asemenea individualitate este Otilia. Ambiguitatea ei rezultă în primul rând din comportament. Multă vreme, fata oscilează, aproximativ egal, cu argumente logice adesea, cu altele subînțelese alteori, între Felix și Pascalopol. În urma unei discuții cu Otilia, cel dintâi rămâne cu sentimentul că sufletul fetei „era impenetrabil. Ea nu spunea lui Felix că nu-l iubește“. Pe de altă parte, îi explică ea tânărului: „Pascalopol nu crede că-l iubesc. El se poartă cu mine așa cum s-a purtat de când eram mică, de cinci ani. Mi s-ar părea curios să fie altfel“. Tânărul, nerăbdător, dorește o certitudine și provoacă, puțin ireverențios, reacția rivalului: „Fără îndoială că un om în vârstă e capabil de iubire dezinteresată pentru o fată, dar se poate să cadă și în cursă, cum aș cădea eu crezând că iubesc ca o soră o fată care nu mi-era rudă.“ Moșierul nu știe sau lasă a crede că nu știe mai mult decât interlocutorul său: „Domnișoara Otilia e singură în măsură să judece în această materie. Suntem toți nimic altceva decât bieți oameni“.

S-ar părea că ambiguitatea evoluează spre rezolvare îndată după îmbolnăvirea lui Costache Giurgiuveanu. Eventuala

pierdere a tatălui vitreg trezește, prin revers, dorința de ocrotire: „Nu mă pricep la nimic, papa nu mi-a dat nici o experiență”. Felix îi este devotat, dar inevitabil lipsit de practica vieții. Singurul care o poate cruța de asprile existenței rămâne Pascalopol. La puțină vreme după aceea ambiguitatea se adâncește pe un spațiu temporar de câteva ore. Spre a-i da dovadă de dragoste, Otilia doarme o noapte *leal* în camera tânărului, iar dimineța următoare părăsește țara împreună cu Pascalopol. Ambiguitatea este adâncită de refuzul romancierului de a-și asuma, în final, privirea omniscientă. Însă premisele fuseseră create de-a lungul acțiunii, din îmbinarea a două elemente origine diferite. De o parte, dorința de a fi protejată – nu fără motiv, în portretul fizic, G. Călinescu accentuează fragilitatea fetei – pe de alta, nativa năzuință către libertate, neputința atașării de un bun imobil, imposibilitatea fixării într-un anumit loc. În realitate, Otilia a intuit că ar putea constitui o piedică în calea realizării lui Felix. Ea are o altă fire și o înspăimântă profunditatea cu care gândește tânărul. Voința lui Felix îi inculcă fetei respect și o determină să trăiască sentimentul inferiorității.

Cu Otilia și-a făcut apariția în literatura noastră psihologia incertă, enigmatică, în plin proces de cristalizare. Otilia întruchipează enigma eternă a feminității: ea *trăia cum cânta la pian, zguduitor și delicat, într-un tumult de pasiuni*. De aceea, socotea că adevărata viață nu ține decât câțiva ani. Și a preferat să trăiască intens acești ani, decât să aștepte împlinirea profesională a lui Felix. Pentru ea, fericirea trebuia să fie imediată, și visa viitorul ca o succesiune de evenimente neprevăzute. Încă, peste ani, ființa tulburătoare cunoscută de Felix eșuează într-o căsătorie exotică și într-o platitudine feminină care a stins totul.

Felix reprezintă, în stare potențială, omul superior, care-și canalizează întreaga activitate cu încordarea tipică a voinței spre un țel anume. El vine în Capitală, cu hotărârea de a urma Facultatea de Medicină, dar nu îl încântă o banală carieră de medic. Ambițiile sale ținesc mai sus. Foarte bine și cu o undă de melancolie sunt analizate frământările tânărului la apariția întâiului său articol într-o publicație științifică străină: „Era,

indiscutabil, fericit, nu de articol în sine, a cărui puțină însemnătate i se părea evidentă, cât de semnificația lui. Atrăsese atenția profesorului, izbutise să fie publicat într-o revistă străină, prin urmare, nimic nu-l împiedica să facă o mare carieră medicală dacă muncea“. Indiferența simulată a colegilor îi determină un complex de conștiință, în care descoperim ecouri ale biografiei romancierului: Felix „jură să lucreze și să studieze atât încât la vârsta când unii își dau doctoratul el să aibă îndărătul lui o activitate publicistică remarcabilă“.

Viitorul îl vede sub semnul unei activități științifice neîntrerupte. La o întrebare a Otiliei: „Și ai să fii mulți ani ocupat așa?“ răspunde imediat, spontan: „Câțiva ani și din ce în ce mai mult. Cu toate astea, adevărata muncă productivă, științifică, nu va începe decât după ce voi termina studiile. Am de gând să mă specializez, să devin un nume“. În acest context, gândește și prezența viitoarei partenere de viață: „Femeia o înțeleg ca tovarășă a aspirațiilor mele, ca un scop în același timp al tuturor eforturilor“. Cu contagioasă tenacitate își mobilizează energiile reale și, cu șovăiri inerente vârstei, prospectează viitorul apropiat și îndepărtat: „Nu pot suferi ideea de a nu însemna nimic în viață, de a nu contribui cu nimica la ea, de a nu-mi lega numele de ceva“. Asemenea creatorului său, la aceeași vârstă biologică, Felix a înțeles că aptitudinile nu sunt creative prin ele însele. Numai activate și valorificate, ele devin expresia unei vocații autentice, cu condiția alegerii modului adecvat de exprimare a personalității. G. Călinescu a creast astfel toate premisele necesare pentru a-i lăsa lui Felix un viitor deschis, de excepție.

Este cu adevărat Costache Giurgiuveanu un avar în descendența lui Hagi-Tudose, așa cum critica literară contemporană, prin tradiție admite, iar manualul școlar a preluat caracterizarea fără să ezite? Într-o cronică a optimistului, G. Călinescu însuși s-a arătat rezervat față de eticheta atribuită eroului său: „Am descris un om, atâta tot, n-am avut în vedere o schemă“. Și adăuga: „...a fi zgârcit cred că nu este de ajuns spre a fi numit avar“.

Aparențele sunt împotriva sa. Lui Felix, sub felurite pretexte, refuză să-i dea în întregime sumele de bani ce i se

cuveneau și îi încarcă cheltuielile cu sume fictive. Însă e vădită simpatia cu care romancierul însuși, Felix, Otilia și Pascalopol îl înconjoară. „Avariția“ lui moș Costache, meditează Felix, este „mai mult o culoare“. Bătrânul o iubește pe Otilia, care exercită asupra lui o puternică influență. Ezită totuși să o înfieze din cauza opoziției surorii sale. Refuză, apoi, să depună la bancă suma luată din vânzarea imobilelor, deoarece avea convingerea că băncile sunt nesigure, dar îi dă lui Pascalopol o sută de mii de lei să o depună pe numele Otiliei. El se ferește să cheltuiască de teama imposibilității de a-și asigura subzistența minimă, în caz de boală. Din partea surorii sale nu se aștepta la nici un ajutor.

Aparent paradoxal, adevăratul avar al romanului este Aglae Tulea. De la caracterizările celorlalte personaje: „Baba absolută, fără cusur în rău, vipera, vrăjitoarea“, până la actele concrete și energice întreprinse în absența oricăror criterii morale, Aglae simbolizează femeia avar. Nu acceptă să-și interneze soțul într-un sanatoriu de teama cheltuielilor inevitabile; refuză să-i dea zestre Olimpiei, se împrumută mereu de la Pascalopol cu sume de bani, la jocul de cărți, promițând vag a-i înapoia cândva, se împotrivește înfierii Otiliei, iar după al doilea accident vascular al fratelui ei, profitând de faptul că Costache Giurgiuveanu nu se mai putea mișca din pat, hotărăște să transporte toate lucrurile mobile în locuința sa.

Inversarea ponderii deținute în economia romanului izvorăște din aceeași apreciere critică în care este învăluit fiecare personaj. Simpatia lui G. Călinescu se îndreaptă spre Costache Giurgiuveanu, în vreme ce ura lui o însoțește continuu pe Aglae. Femeia este realmente antipatică și resentimentele romancierului accentuează determinismul social, coborând complexitatea comportamentului uman la un reduționism schematic. Valorile-reper ce pun în mișcare și motivează sentimentele și aspirațiile Aglaei sunt acțiunile economice; ea reacționează exclusiv sub imboldul setei de înăvuire. Patima achizitivă și instinctul feroce de proprietate declanșează un automatism primar, o disproporționată desfășurare de forțe în raport cu obiectul; o sumă de bani a cărei mărime nu o cunoaște cu exactitate și o clădire uzată de vechime. Agresiunii acaparatoare, Costache îi opune precara experiență ce-i stă la

îndemână, și tocmai acțiunea lui defensivă motivează simpatia cu care comportamentul îi este receptat de lector.

Stănică Rațiu cumulează trăsături negative de caracter, înfăptuiește fapte reprobabile, folosind mijloace și procedee ce sfidează normele etice. Cu toate acestea, el nu izbutește să indigneze. Dimpotrivă, prezentat prin limbaj și caracterizare directă, Stănică este acceptat de ceilalți ca un element indispensabil existenței. De data aceasta, ambiguitatea își are izvorul în trăirile afective, puternic individualizate ale romancierului însuși. Iată, de pildă, ce subtilă nuanță de puritate adaugă structurii caracterologice a personajului fraza prin care reflectează la comportamentul soacrei sale: „Scârboasă femeie! medită Stănică, în drum spre casă. Stănică era un om volubil și instabil, care însă re trăia sincer o clipă toate sentimentele umane și le înțelegea. — Scârboasă femeie! Asta n-are nimic sfânt. Bărbat, frate, toți-s fleac pentru ea. Ambițioasă și veninoasă“.

Spre sfârșitul acțiunii, Stănică săvârșește un fapt reprobabil; fură de sub salteaua pe care Costache Giurgiuveanu zace bolnav banii acestuia, provocându-i indirect moartea. Spre deosebire de alte secvențe narative, scena aceasta este relatată cu desăvârșită neutralitate, ce se răsfânge pozitiv asupra personajului. Stănică pare a fi săvârșit un act justițiar, prin care sancționează cupiditatea Aglaei. Oricum, este vizibilă satisfacția cu care romancierul înfățișează încercările infructuoase ale Aglaei de a da de urma banilor. Peste minuțiozitatea cu care întreprinde *percheziția* totală a camerelor, *furia*, nerăbdarea, strigătul triumfător la găsirea unui săculeț, necazul în fața conținutului modest, *câteva mii în total*, blestemul aruncat asupra vinovatului ipotetic, se revarsă o acidă ironie, provenită din precaritatea rezultatelor și disproporția eforturilor.

Scriere realistă, cu elemente moderne perene, asimilate organic într-o construcție de armonie clasică, *Enigma Otiliei* rămâne una din marile realizări ale romanului românesc interbelic, consacrand vocația epică a lui G. Călinescu.

1.6. Fantezie epică și livrescă

În anul următor apariției romanului *Enigma Otiliei*, G. Călinescu a arătat un interes sporit literaturii de pură fantezie epică. El inițiază în acest sens în *Jurnalul literar* (nr. 10, 5 martie 1939) un experiment literar și formulează niște considerațiuni teoretice, care își mențin prospețimea.

G. Călinescu pleca de la constatarea că romanul românesc „suferă de lipsa invenției”: „Scriitorul român este terorizat de ideea *observației* (subl. aut). Critica are oroare de «senzațional», de «polițienesc» și denunță îndată pe culpabili”. Călinescu argumenta că literaturile europene au realizări fundamentale în romanul senzațional pur epic, și dădea exemplul Franței ce-l avea pe Balzac dar și pe Dumas-Père. Și conchidea: „Imaginația curată exercitează în însușirea epică și dă acel interes acut pe care omul îl are pentru orice visare”. Intenția criticului mergea, după cum se vede, în direcția unei proze fantastice în genul povestirilor extraordinare ale lui Hoffmann sau Poe. În același număr al *Jurnalului literar*, G. Călinescu publica primul capitol „absolut improvizat” al romanului sau nuvelei senzaționale *Misterele castelului din Tristenburg*. Colaboratorii și criticii erau invitați să participe la acest joc superior intelectual și să redacteze urmarea pe care o întrevedeau: „Se cere dar, preciza G. Călinescu, repeziciune, promptitudine a imaginației și darul de întrevedere în cursul improvizației a liniilor organizației viitoare. În fond, aceasta trebuie să fie însușirea romancierului, temperată prin observație”. Capitolul imaginat de G. Călinescu își desfășoară acțiunea în anul 1848, în minusculul principat de Tristenburg, așezat lângă ocean. În castelul asupra căruia plutește un destin damnat, sosesc într-o noapte trei misterioși străini. Vizita le era așteptată. Accentul e pus pe sugerarea atmosferei sumbre, de Ev Mediu întârziat.

Concluziile finale (expuse în *Jurnalul literar*, nr. 17, 23 aprilie 1939) sunt mai sceptice: „...noi urmăream să căpătăm o narațiune care să ne pasioneze epic prin neprevăzutul, dar și prin logica momentelor” – însă rezultatul a fost altul: „Mentalitatea

în genere a autorilor români nu este epică și înclinarea lor nu este pentru construcție, ci spre contemplare. Romanul nostru a devenit un lung basm, un lung poem fără altă rațiune decât aceea a călătoririi în fantastic. Iată motivul pentru care găsim inutil a-l mai continua. Alecsandri avea dreptate: românul e născut poet“.

După izbucnirea războiului, la Iași, „într-o fază de izolare desăvârșită“, G. Călinescu imaginează narațiunea *Fata răpită* (R.F.R., nr. 7, iulie 1946). Fragmentul publicat urma să fie începutul unui roman „cu aspect polițienesc, dar cu aurării de Vita-Nova“. Intriga se derula în jurul dispariției din Iași a unei tinere fete, fiica unui profesor „foarte hrănit cu cărți bune și naiv“. Interes prezintă descrierea străzii Toma Cosma (apărută și în *Vremea*, nr. 719, 10 octombrie 1943, sub titlul *Iași; strada Toma Cosma*). Ea ilustrează artistic aserțiunea formulată în *Istoria literaturii române* (compendium): „...orașele românilor sunt niște mari sate“ —, dovadă suplimentară a marii noastre vechimi. Romanul „ar fi fost un prilej de reconstrucții lirice și de senzații rare“, dar a fost abandonat, deoarece, motivează prozatorul, „mi-am zis că poezia e poezie și proza e proză și un român nu-i născut să fie fantast“.

Scrierile grupate în volumul *Trei nuvele* (1949), apărute în cursul anului 1948 în *Națiunea* și *Viața românească*, subliniază încă o dată cât de subțire este limita ce desparte cu caracterul românesc al *Vieții lui Mihai Eminescu*, *Ion Creangă* și îndeosebi *Istoria literaturii române...* de literatura propriu-zisă. „*Iubita*“ lui Bălcescu și *Catină damnatul*, nuvelă de atmosferă în primul rând, sunt construite, una pe o vorbă memorabilă, alta pe un gest simbolic. Acțiunea amândurora se desfășoară cu puțin înaintea izbucnirii revoluției de la 1848. „*Iubita*“ lui Bălcescu reface balzacian interioarele epocii. Pretextul îl constituie sosirea la o soareă dată în casa iluminatului boier V. a doi tineri, și tot accentul cade pe sugerarea atmosferei febrile, premergătoare evenimentului. Unul din ei, înalt, slab, palid, dansează cu o demoazelă serdăreasă, turburată de nostalgia întrezărită în ochii interlocutorului, întreaga scenă fiind clădită pe sensul sibilin al cuvintelor. Tânărul mărturisește a fi îndrăgostit de o foarte frumoasă femeie; demoazela bănuiește în confesia tânărului o aluzie indirectă, dar spre dezolarea ei află că iubita tânărului „se cheamă România“. Totul e „adevărat“. Propo-

ziția memorabilă a lui Bălcescu: „Iubita mea se cheamă România“ se află într-o scrisoare a acestuia către Vasile Alecsandri iar neverosimilitatea discuției dintre Bălcescu și serdăreasă e numai aparentă. *Catină damnatul* reconstituie, prin antiteză cu prima, Bucureștiul acelor ani, și scenele fundamentale sunt exterioare. Plimbarea fraților Catină în amurgul primăverii lui 1848 e un pretext de a reface, cu pasiunea de anticar a lui Odobescu, ambianța Podului Mogoșoaiei. O întrunire conspirativă are în centrul ei nervozitatea așteptării înnoirilor social-politice. Pe acest fundal regenerativ se proiectează drama individuală a poetului. Fțizic, simțind apropierea sfârșitului, Catină își dăruie energia revoluției. Pe ulița Lipscanilor, urcat pe o masă, poetul citește proclamația în versuri: „Fraților, timpul mântuirii noastre a venit...“, în vreme ce mâna desfășura simbolic o batistă pătată de hemoptizii. Culorile roșu-alb, roșu-negru, se contrapunțează, și un joc de umbre, lumini și gesturi solemne desfășoară asemeni faldurilor unui steag acțiunea.

În *Noi vrem pământ*, nota livrescă e mai vădită, și narațiunea nu se ridică la nivelul celorlalte. Se fac simțite influențe, Duiliu Zamfirescu mai ales. Inspirată de răscoala din 1907, nuvela pune accentul pe notarea reacțiilor clasei feudalilor. Autorul își însușește punctul de vedere al Valentinei, tânăra fată întoarsă de la studii din Paris, la conacul moșieresc. Fata e zguduită de discrepanța violentă dintre eleganța celor din clasa căroră le aparține și lipsa de fast a imobilelor. Descrierea interioarelor ca și resentimentele Valentinei amintesc descriția conacului lui Gh. Eminovici și comentariul lui G. Călinescu însuși din *Viața lui Mihai Eminescu*.

Și aici, contrastul joacă rolul principal, premisele fiind schițate în primul moment. Valentina e atrasă de chipul pastoral al lui Niță, un flăcău de 17–18 ani, „frumos ca Narcis“, și rămâne apoi absorbită în contemplarea frumuseții unui florințel oprit o clipă pe cerdac. Niță observase scena și pătrunde în cameră să-i aducă pasărea. Strigătul de groază al fetei apăsată de coșmarul nopții precedente are valoare de simbol. Rostul lui e de a sugera incompatibilitatea apropierii dintre cele două clase sociale.

Necunoscut, ultima nuvelă a lui G. Călinescu, apărută în *Contemporanul*, în octombrie 1952, rămâne un reportaj despre moravurile electorale dinaintea întâiului război mondial, cu câteva scene memorabile și, până la un punct, reface artistic ideea lui I. L. Caragiale din 1907. *Din primăvară până în toamnă*, privind lipsa de principii a partidelor politice românești.

Supportul epic îl formează călătoria de propagandă într-un județ a noului candidat la deputăție, Adam Celăreanu. Profesor la un liceu provincial, trecut din patruzeci de ani și celibatar, Adam Celăreanu e zguduit de evenimentele răscoalei din 1907. Familiarizat cu metodele exacte din științe, anchetează pe cont propriu situația, și „constatărilor sale fură înspăimântătoare”. Propunând soluții radicale cu o naivitate incredibilă, Adam Celăreanu se face numaidecât cunoscut în cerul politicianilor și se lasă convins a candida la colegiul al III-lea, pentru un loc rămas vacant: spera „că de la tribuna parlamentară va putea vorbi țării întregi”. Însoțit de Nicu Electoru, pleacă în turneu electoral, și două scene: sătenii bând, seara, țuică la o cârciumă și popasul într-o casă de țărani par coborâte din *Descult*. Din reacțiile profesorului se vede numaidecât intenția lui G. Călinescu de a-și șarja eroul, dar caricatura devine bufă din clipa în care Adam Celăreanu, sechestrat în casa domnului Nicu, își privește propria-i înmormântare. Un amănunt: vizitându-l pe prințul Vlad Mircea Negrescu, profesorul întâlnește în casa acestuia pe madam Farfara, „mama viitoare doamne Valsamaki-Farfara, notorie pentru marele ei talente genealogiste...”

1.7. *Bietul Ioanide*

Enigma Otiliei era o carte clasică în maniera realistă a secolului trecut. *Bietul Ioanide* surprinde prin structura lui modernă, armonioasă sinteză, unică în dezvoltarea romanului românesc, a trei elemente românești: metoda lui Balzac, tehnica narativă proustiană și dialogia modernă. Toate se împletesc într-o proporție absolută și peste toate se așterne personalitatea

unificatoare călinesciană atât de adânc, încât *Bietul Ioanide* aduce în lumea operei de artă perfecțiunea sferei.

Întâlnim și acum personaje luptând pentru realizarea telurilor cu acea încordare a voinței tipic balzaciană, dar reținem îndeosebi paginile de rară poezie a străzilor, a clădirilor, ori inefabilul interioarelor. Din notarea detaliilor arhitectonice, din descrierea mobilierului, a culorii, și indicarea așezării lui, salonul lui Saferian Manigomian se transformă într-un cosmos, sugerând un anume prezent și trecut: „Era o încăpere foarte mare și înaltă, de tavanul căreia atârna un gigantic lustru de alamă, autentic bisericesc, cu douăzeci și patru lumini electrice. Pe o latură se afla o sofa lată și scundă (sofaua lui Saferian), învelită cu un covor oriental, peretele respectiv fiind el însuși acoperit cu un șal turcesc bătând în nuanța tutunului uscat, iar de o parte și de alta, câte o fereastră înaltă acoperită cu draperii de pluș roșu. Aproape îndată lângă unghiurile odăii, către acest perete, câte o ușă cu două batante se deschidea către alte odăi laterale, uși încununate de câte un fronton grec foarte complicat, cu detalii, și vopsite cu un lac alb impecabil, contrastând cu sângele încheșat al zugrăvelii. Pe unii din pereții cu ușă albă, deasupra unei mensole-altar de marmură, se vedea o excesiv de mare oglindă venețiană, încadrată într-o ramă îngustă de argint afumat, și astfel înclinată încât transporta tot interiorul salonului într-un plan adiacent nebulos și la un cot mai înalt.“ Undeva, printre mesele de metal încrăsturat și intarsiat, prin bergerile franceze de stil Aubusson și sumedenia de picturi reprezentând peisaje orientale, se simte gustul îndoielnic, sugerat cunoscătorului de două imense portrete de femei, pictate în maniera lui Mirea și Stoenescu. Prea numeroasele fotolii, cele câteva zeci de sfeșnice îngrămădite într-o vitrină, vrafurile de ediții din secolul al XVIII-lea, teancurile de chilimuri și covoare persane împăturite și întoarse pe dos incită nu numai curiozitatea cititorului, dar dau salonului lui Saferian puțin din atmosfera fetidă a „casei cu molii”: „mirosea în aer a cafea, dar și a ceva putred și descompus“.

Metodei balzaciene i se alătură tehnica proustiană a narării. Relativ des, G. Călinescu introduce în realitatea prezentului amintirile așa cum le recheamă în conștiință memoria involuntară.

Procedeul e folosit atât de autor, cât și de eroii săi. Când un personaj are o anumită comportare, autorul intervine, divagând, și oferă fapte ce explică amintita conduită. Când, de pildă, un constructor îi aduce lui Ioanide la cunoștință: „Domnule arhitect, a căzut Varșovia!“, Ioanide, „picat din alte sfere“, îl privește fără a înțelege și răspunde cu nevinovăție: „– Și ce dacă a căzut Varșovia!“ Abstracția lui Ioanide, poate trezi nedumeriri, și atunci intervine autorul. El face o „paranteză“ – cum ar zice Camil Petrescu –, explicând o mai veche teorie a arhitectului, conform căreia acesta clasifica indivizii în oameni metafizici și oameni pragmatici. Un metafizic în concepția lui era – spre deosebire de pragmatic, care înțelegea viața numai „fenomenal“ – un om cu năzuința abstragerii din cotidian, preocupat fiind numai de liniștea gândurilor sale: „Omul metafizic e viclean, zicea Ioanide, îți râde, se face că te ascultă, trece pe stradă uitându-se în dreapta și în stânga, în fond e absent. Se preface ca să scape de contingente“. Alteori, un cuvânt, o întâmplare povestită de cineva, ivirea în discuție a unui nume trezește în mintea interlocutorului cele mai felurite scene și întâmplări, și autorul le transcrie întocmai.

În fine, dialogia este subordonată epicului. Frazе întregi comprimă, reținând esența, numeroasele dialoguri sau monologuri. Caracteristic este începutul cărții, a cărei tehnică nu e cu nimic mai prejos de a lui Thomas Mann, de exemplu: „Când Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se întâlnească la cinci, la ceaiul oferit de Saferian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemență crescândă. (– Dar ai spus că vii! – obiectă zâmbind deconcertat Gaittany.) Nu înțelesese bine, sau aruncase vorba din politeță, fără a medita mai mult, pretindea el. Și intră într-un șuvoi de explicații, cu mult prea abundente. Casa lui Manigomian nu-i plăcea, prea multa iarbă din curte îi deștepta imaginea cimitirului, individul avea prea mare respect de vegetal și lăsa scaietele să crească în crăpături de trotuar. Totdeauna spusese că arhitectura trebuie să se purifice de orice natură vie. Intrarea cu coloane de tencuială îi făcea rău. – Sinistru!“ Etc., etc.

Printre numeroasele personaje aduse în scenă, prin multitudinea problemelor puse, prin varietatea unghiurilor de percepție și mediul social observat, primul capitol al romanului,

construit pe trei coordonate esențiale, recheamă prin analogie, la scară redusă, începutul epopeii *Război și pace*. În salonul lui Manigomian, romancierul regizează o reuniune mondenă. Pe mari scaune încrustate în sidef, Panait Suflețel, Dan Bogdan, Ion Pomponescu, Bonifaciu Hagienuş, Andrei Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Dinu Gaittany, intelectuali „putrefiați de cultură”, alături de Angela Valsamaki, Smărăndache, Smărăndăchioaia, așezați în cerc în jurul sofalei pe care se afla întins stăpânul casei, făceau conversație. Centrul atenției era, bineînțeles, Ioanide; el, informa Gaittany societatea, nu putea veni „luna asta”, la Manigomian, „fiindcă îl supără apusul soarelui”. Discuțiile servesc romancierului în analiza lui Ioanide pe fețe felurite. Deocamdată sumare, caracterizările incită curiozitatea, dar folosesc în aceeași vreme luminării cutelor ascunse ale sufletului celorlalte personaje.

Toți cad de acord că Ioanide este un original, dar sub originalitatea acceptată de toată lumea, interlocutorii încearcă a descifra nuanțele care, adunându-se în jurul arhitectului, să permită conturarea și șlefuirea imaginii de impuritățile accidentalului.

Ioanide este un epicureu, nu disprețuiește sexul opus și „dispare” deseori de acasă cu fete: „El e Ahile, aruncă o vorbă Suflețel, în veșnică expediție erotică, filozof, iubitor de viață”. Spre indispoziția lui Pomponescu, fost și viitor ministru, Dan Bogdan îl socotește pe Ioanide „cel mai mare arhitect pe care l-am avut”, „un geniu”: „Ioanide nu-i un profesionist, el visează lucruri, poate imposibile la noi, care însă sunt normale în altă parte. Eu mă mir că nu se duce în străinătate”. Îi este disecată, în continuare, viața familială. „Cleric vagant”, Ioanide se lipsește de o locuință particulară pentru voluptatea de a locui un timp anume, prin clauze introduse în contract, în casele ce le construia altora. Căsătorit (soția lui „e o femeie foarte fină” – Pomponescu; „a fost o frumusețe rară” – Valsamky), Ioanide are doi copii adolescenți, dar nu iese niciodată cu ei. Sfârșit sub loviturile grave ale pendulului, primul tablou se încheie cu apariția lui Ioanide.

În acest al doilea tablou, atenția prozatorului se fixează asupra asistentei. Cineva începe o discuție banală, și convivii participă cu deferență, însă fiecare îl caracterizează mental pe

arhitect, dându-și frâu liber resentimentelor și gândurile fierb. Contemplat ca un obiect de Gonzalv Ionescu, invidiat de Pomponescu pentru „nepăsarea-i copilărească“, privit cu complicitate de Hagienuş, care surprinsese în dimineața aceea îmbrățișând-o pe Sultana, fiica lui Saferian, Ioanide mănâncă smochine, îi privește în treacăt pe Gonzalv și Gaittany, cu nepăsare pe ceilalți și complet absent monologhează, surâzând interior: „În Asiria aş fi avut de lucru, nici vorbă. Aş fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămidă și bronz. Nu mă-ncurcam cu reparații. Scobeam un șanț uriaș în chip de pătrat, umplându-l cu apă și, din lutul respectiv, scoteam cărămida cu care clădeam zidul exterior. În mijlocul pătratului aş fi construit un turn amețitor, punînd paralelipiped peste paralelipiped. Lipeam peste tot basoreliefuri colosale și monștri de teracotă“.

Consultarea impacientată a ceasului de către Gaittany, ridicarea și salutarea asistentei cu „nuanțele cele mai dulci cu putință“ constituie prilejul plecării majorității. Rămîn cinci inși ce se privesc unii pe alții din felurite, precizează autorul, „unghiuri morale de vedere“. Ioanide se uita „discret interogativ“ în ochii lui Saferian; Suflețel, care pusese ochii pe direcția unei pinacoteci, schimba „priviri suspecte“ cu Hagienuş, funcționar în minister, de avizul lui depinzând numirea; Gonzalv Ionescu aștepta, pândind pe arhitect, în speranța că acesta va divulga o știre. Și peste întreaga scenă curge o convorbire pe motive banale.

Considerat geniu uneori, contestându-i-se violent orice valoare alteori, Ioanide este în realitate un filosof din familia lui Șun. „Dumneata, i se adresează el lui Gaittany, poți să râzi, un om ca mine, care se izolează, vede universalul și ignorează particularul.“ Nici vorbă, Gaittany nu-l înțelege, și din relatarea Angelei Valsamaky, cum că, odată, arhitectul, cu buzunarele pline de cireși cămoase culese dintr-un pom aflat lângă un mormânt, îi spusese: „Madam Farfara, am să-ți spun un secret: Am mâncat din bunica dumatăle“, asistența reține amuzată doar bizareria omului. Reflecția lui Ioanide ilustra grav ideea filosofică mai generală a interdependenței regnurilor, observată

și de Șun: „Din lemn se fac leagănul și sicriul, și sângele nostru se scurge din nou în nimic prin vinele pomilor“.

Toată substanța romanului aici este condensată, și primul capitol sugerează structura lui compozițională. Materia epică a cărții e absorbită de trei momente fundamentale, în jurul cărora se organizează reacțiile eroilor și le determină atitudinea față de mediul ambiant. Prima parte e statică; personajele așteaptă intrarea în scenă; se schițează caracterele, se conturează pasiunile, se sugerează viitoarele linii de dezvoltare ale conflictului. Pe eroi, deși trăiesc în mijlocul unei lumi concrete, determinată istoricește, mediul înconjurător îi lasă indiferenți. Infiltrarea germenilor ciumei, ca să folosim metafora lui Camus, marchează următoarea etapă epică; acțiunea se precipită, ritmul e viu, tensiunea febrilă; viața socială pătrunde în viața eroilor, pentru unii cu consecințe tragice. După extirparea flagelului, eroii se străduiesc să revină la viața și habitudinile lor, izolându-se iarăși în mijlocul evenimentelor politice, și romanul revine la compoziția inițială..

Citadine prin excelență sunt romanele călinesciene, dar de la *Cartea nunții la Bietul Ioanide* e vizibilă continua lărgire a mediului. Prin conexarea unor variate zone de investigație epică – o singură secvență, de exemplu, din capitolul al III-lea, înfățișează o concisă „viață de țară“ –, *Bietul Ioanide* devine o amplă frescă socială a României, puțin înainte și în timpul izbucnirii celui de al doilea război mondial. Cei care au remarcat lipsa suportului epic al romanului n-au observat că tocmai timpul istoric, riguros determinat de romancier, imprimă cărții ritmul lui.

Mulți s-au înspăimântat de compoziția stufoasă a cărții, dar intelectul e turburat să descopere dincolo de aparențe schematismul clasic al marilor romane. Cartea nu e un acvariu, un posibil dosar de existențe, ci pinacoteca umanității unei epoci, o incursiune monografică în sufletul unor oameni eterni, studiați pe latura lor categorială de prototipi, de numeni. În acest sens, romanul este opera unui moralist, care construiește caractere în maniera lui La Bruyère, dar cu tehnică modernă. Lumea imaginată e pusă în toate situațiile posibile, privită prin

ipostaze comice sau tragice, scăldată în umbre și lumini cu scopul, nedeclarat, de a-i studia umanitatea.

Cu *Bietul Ioanide* pătrunde, pentru prima dată în literatura noastră, *intelectualitatea română* în ansamblu, ca grupare, categorie socială*. *Bietul Ioanide* reeditează în alte coordonate geografice și istorice lumea lui Proust. În paginile cărții evoluează miniștri, profesori universitari, consilieri, specialiști în cultura antică, arhitecți, pictori, negustori rafinați, aproape esteți, oameni, într-un cuvânt, subțiați prin cultură, cu voluptatea colecționării tablourilor bune, a vestigiilor antice, a mobilelor fine, a cărții rare. Toți citesc și vorbesc în două, trei limbi; specialiștii cunosc și limbile clasice.

Ce se observă numaidecât este relativa lipsă de tradiție a acestei intelectualități. E foarte posibil ca strămoșii lui Dinu Gaittany să fi stăpânit vreo găitanărie pe una din ulițele lăturalnice ale Bucureștilor din veacul trecut, asemeni jupânului la care fusese calfă Tudose, hagiul, iar nepotul, lustruit prin studii superioare, și-a occidentalizat numele. Unii: Gonzalv Ionescu, Bonifaciu Hagienuş sunt de proveniență mai recentă, nașterea lor fiind contemporană – onomastica e o dovadă – cu lumea eroilor lui Caragiale. Alții: Gulimănescu, Dan Bogdan își trădează originea rurală. Fiu de preot, Ermil Conțescu și rudele lui alcătuiesc o forță socială covârșitoare. Bărbații urmaseră profesii intelectuale solide, femeile de asemeni. Toți erau profesori universitari, directori în ministere, directori de bănci; profesoare în licee, farmacistе, dar toți aveau oroarea ineditului. În substanța lui, Conțescu este un Ion intelectual: „Așa precum agricultorul caută să aibă cât mai mult pământ și să-și consolideze prin moștenire, alianță și cumpătare, patrimoniul, familia Conțescu își adjudeca posturile din învățământ (facultăți, politehnici, laboratoare)“. Clanul Conțescu constituia

* Cine a răsfویت publicistica lui G. Călinescu nu poate fi surprins de ambiția romancierului; ea e legitimă. Pe o distanță, anterior, de peste un deceniu, Aristarc analizase teoretic cele mai diferite tipuri de intelectuali, în numeroase *Cronici ale mizantropului: Despre ratare, Patru moduri, Nu te canoni, Să omorăm timpul* etc., etc.

o viguroasă colectivitate, și eventualitatea pătrunderii unui intrus era exclusă aprioric.

În lumea intelectualității circulă, fără a permite vreo apropiere, *aristocrația românească*. Descendenți ai familiilor voievodale românești, ca prințesa Hangerliu, cultivau legături de rudenie cu vechile familii din întreaga Europă. Bătrâna nutrea ambții nemăsurate de putere; își presăra vorbirea cu fonetisme muntenesti: „dă ce, pă ce“, profera înjurături mustoase: „tu-ți Paștele mă-ti“, „crucea mamei lui“, afișa un aer de autentică prințesă română, iniția intrigi politice și visa „restaurarea dinastiilor române, adică a ei“. Ilustra familie aduce pe lume exemplare „de esența imbecilității“, ca Max Hangerliu, un Pașadia modern, minus studiile aceluia.

Alături de vlăstarele cu sânge voievodal în vine, își duceau existența urmașii feudalilor mici și mijlocii, a căror spiță cobora până spre veacul lui Grigore Ureche. Familiile Farfara și Valsamaky se înrudeau, prin diferite alianțe, cu personalități proeminente ale istoriei literare: frații Golești, Grigore Alexandrescu, Alecsandri și urmăreau, documentar, arborele genealogic cu câteva secole în urmă. A intra într-o asemenea familie fusese visul lui Mateiu, fiul mai mare al lui Caragiale. Familiile alcătuiau un cerc de oarecare lărgime, dar închis cu cerbicie și „înzestrat cu arhivă scrisă, orală și iconografică“. Aproape toate păstrau piese mobiliare de epocă, volume în cirilică, fotografii multe și portrete ale strămoșilor. La începutul secolului al XX-lea, familiile feudale se transformaseră într-o „pătură cu aparențe de burghezie“, în mici proprietari rurali cu numele formate din două părți: Teodorescu-Flămânzi, Mușescu-Ciumulești ș.a., magistrați în prăfuite târguri provinciale, funcționari, călugări... În *Bietul Ioanide*, aristocrația rămâne deocamdată pe un plan secund.

În fața ochiului critic sare îndată efortul romancierului de a clasifica indivizii pe categorii morale și caractere. Bonifaciu Hagienus, de pildă, făcuse studii eminente, își luase doctoratul la Bonn în limbi orientale și când mergea în străinătate era primit cu stimă de mulți iluștri oameni de știință. Cunoștințele sale erau extraordinare, biblioteca lui adăpostea exemplare

unice* în țară, și omul putea să citească și să comenteze, ori să dea sugestii nu mai puțin surprinzătoare, în descifrarea unor inscripții dificile. „Știa tot ce se putea ști, fiind extrem de disociativ“, însă scrisul îl inhiba. Nu se încumeta să treacă „de titlul lucrării“.

Un leneș identic era și Suflețel Panait. Consilier de stat, Suflețel nu avea obligația de a presta un serviciu de birou, ci lucra acasă „tihnît și fără grabă“, într-un costum de haine aflat „în ultimul stadiu al eroziunii“, la întocmirea unui corp de inscripții latine despre Dacia și a unei culegeri de documente medievale în limba latină. În doi ani de zile redactase numai două coale; sub raport științific, lucrarea era ireproșabilă, și specialiștii străini o recenzaseră cu multe laude. Data probabilă a terminării lucrării era foarte relativă, și toată lumea, inclusiv forurile competente, acceptau lucrurile ca normale.

Înrudit prin origine cu ceilalți, Andrei Gulimănescu, profesor la Facultatea de Drept, era, privind lucrurile profesional, un descendent al lui Cațavencu. Nu profesa totuși avocatura. N-avea ticuri, ci gusta doar voluptatea „de a trăi pe picior mare“. Își pregătea atent cursurile, „repetându-le cu îmbunătățiri“, cumpăra cărți „din instinctul obligației profesionale“ și le citea precum alții gazetele. Specialist eminent era și Dan Bogdan, fiul unui țăran sărac din Buzău. Studiile de fizică le-a făcut la Hamburg și Viena. Cultura n-a rămas fără efecte: i-a agravat „toate tarele spiritului moral, făcându-l sassistit, întortocheat, disimulat până la agasare.“

* Subteran, în textul romancierului pulsează, pentru cine cunoaște părțile anterioare ale romancierului, un substrat polemic. Cartea ilustrează artistic – avem în vedere numai paginile referitoare la intelectuali – aserțiunile călinesciene formulate pe antiteza: Occident = civilizație; Orient = barbar, în diverse *cronici ale mizantropului* și reluate dintr-o perspectivă generală în *Specificul național*, capitolul final al *Istoriei literaturii...*, din care reproducem, pentru similitudinea atmosferei, câteva fraze: „Ne va trebui multă străduință [...] de a dovedi Occidentului că suferim de prea multă instrucție, că intelectualul român e blazat și privește cu un zâmbet de îngăduință eforturile conferențiarului străin de a fi plat, că (...) toată problema la noi este de a formula personalitatea noastră și de a spori pe drumuri sigure creația de valori“ (p. 886).

Deși de origine comună, între cele două tipuri de intelectuali diferențierile temperamentale sunt notabile. Ultimii doi văd în profesie o obligație pe care și-o îndeplinesc, dacă nu plictisiți, în orice caz fără pasiune. În schimb, Hagienus și Suflețel gustă voluptatea civilizației. Dimineața, ultimul, într-o cămașă de noapte croită din pânză groasă țărănească, recita cu glas tare versuri din antici, pe care le comenta cu glas tare soției. Hagienus își făcea siesta aidoma îmbrăcat și, după ce lua în mâini o carte de sinteză despre popoarele vechi, „se simțea plumbuit“ și adormea cu cartea alături. Evident, nici unul nu avea sentimentul ratării.

Ermil Conțescu, profesor universitar de geografie, își făcuse cu greutate studiile în străinătate. Idealul vieții lui se concretizase în întocmirea unui tratat de biogeografie. Prezumția îl paraliza („Nu tipărea nici un rând până nu se informa asupra tuturor publicațiilor“) și avea tăria de a amâna pe un timp indefinit publicarea fie și a unei simple note, însă era cu adevărat pentru știință, cercetând și notând totul, cu „uimirea unui om din prima generație de cercetători“. Gonzalv Ionescu îi seamănă în multe privințe de altfel, și destinele lor se vor împleti. Omul nutrea cultul bibliografiei, cult înțeles ca o proslăvire a tot ce fusese dat la iveală în materia respectivă și o cunoaștere la zi a ultimului articol de ziar. „Pentru Gonzalv Ionescu, o carte devenea un pachet de hârtie lipsit de orice valoare, indiferent de ideile ei, dacă un autor ar fi fost citat greșit, ca bunăoară anul apariției operei sau necunoașterea unui articol de gazetă recent, cu raport la teza respectivă.“

Intelectualitatea plăsmuită de G. Călinescu alcătuiește o umanitate mutilată. Recluziunea lui Hagienus și Suflețel ar putea fi considerată o evadare, o formă de apărare a unor idealuri, precum întoarcerea în trecut poate semnifica un protest tacit față de societate. Nu e întâmplător faptul că oamenii își dezvăluie adevărata lor fire numai în mediul familial. Bucuria existenței nu le-o dă activitatea cerebrală în domeniul de cercetare, ci cumulara celor mai diverse funcții, sinecuri bine plătite, fără obligații precis stabilite și, fără legătură cu specializarea lor. Panait Suflețel visează direcția unui muzeu, Andrei

Gulimănescu se strecoară în posturile cele mai obscure: cenzor la o bancă, lector la o editură, consilier juridic la vreo întreprindere etc. De aceea, trăsătura principală ce caracterizează această lume este maleabilitatea, cameleonismul, adaptarea la mediu, exemplarul reprezentativ rămânând Gaittany.

Gaittany este un Swann de extracție umilă, circulând în sfere suprapuse. În Gaittany se păstra intact instinctul strămoșesc. „Instinctul de a porunci, notează autorul, era la el incoercibil și pentru a și-l exercita ar fi suportat orice umilințe, răscumpărate însă cu dreptul de a patrona la rândul-i.” De aceea căuta numai instituții cu caracter autonom, unde funcția de conducător dădea puteri nelimitate asupra întregului personal, așa cum odinioară străbunii porunceau calfelor. De altfel, pornirile ancestrale răbufneau prin vreme, și Suflețel aude o dată în biroul lui Gaittany „strigăte oribile“, un țipăt „formidabil, strident, imperios ca al unui arendaș față de argați...” În lume, Gaittany era un actor. Nehazardându-se să-și decline părerea oral, mima, folosind efecte felurite, studiate pe consultarea rapidă a impresiei generale.

Lipsiți de posibilitatea percepției superioare a evenimentelor, împinși de o atavică dorință de acaparare, indivizii au un singur ideal: parvenirea. Toți acești intelectuali nu sunt la urma urmelor decât niște specimene de Stănică Rațiu, dar mondeni, stilizați, cultivând în lume manierele elegante. De aici obstinția unora, ca Gonzalv Ionescu, în a-și urmări realizarea țelurilor. Cu o deosebire însă. Cultura le-a adus ca notă comună discreția profundă, lipsa de volubilitate. Stănică Rațiu era agresiv, capabil de orice mașinațiuni, dar își formula deschis admirațiile și ostilitățile. La drept vorbind, acești intelectuali sunt niște aventurieri „ce caută titlurile veacului”: ministru, profesor universitar, medic. „Vulptăților orientale, meditează Ioanide, li s-au substituit altele: plăcerea de a citi, de a călători. Strămoșul lui Hagienuş vorbea poate turcește și mânca friganele cu migdale și scorțișoară. Acum Hagienuş devora mușchi la frigare și se ocupa de misterele Cabire.” Pe eroii cărții îi caracterizează o cupiditate devorantă, instinctul de

acaparare îmbrăcând forme comice. Aflând că o asociație americană dăruise institutelor de învățământ superior un număr de perechi de pantofi de bizon și se împărțeau studenților cu avizul forurilor competente, Dan Bogdan face o vizită protocolară lui Ioanide și îi solicită o recomandatie pentru nepot.

Departe de a constitui scheme, eroii din *Bietul Ioanide* sunt oameni vii, asupra fiecăruia apasă un destin. Bonifaciu Hagienus, supranumit și regele Lear, este un veritabil personaj balzacian, și în casa lui e recompusă atmosfera din Vărul Pons. Copiii își suspectează părintele, guvernanta spionează prin gura cheii mișcările istoricului.

Cuplul Gonzalv Ionescu – Ermil Conțescu e legat printr-un destin tragi-comic, asupra căruia G. Călinescu revarsă ironia incisivă a lui Molière. Gonzalv Ionescu visa o catedră universitară de geografie. Procedând „științific“, își alcătuisese o listă completă de profesori, unde trecuse chestiunile privitoare la opera acestora, pensionare și mai cu seamă asupra sănătății și urmărirea atent evoluția. Cu un alt Eleutheriu Poppescu, Gonzalv Ionescu își punea speranțele într-o întorsătură favorabilă a norocului și aștepta. Conțescu are un atac de apoplexie, și Gonzalv întrezărește materializarea visului. Boala geografului are sinuozități exasperante, și Gonzalv trece cu repeziciune prin stări sufletești antitetice. Veleități de om de știință? Nicidecum. Se sugerase la un moment dat că lupta pentru existență a eroului ar fi determinată de un mobil social. Când Pomponescu îl întâlnise pe stradă cu trei copii de mână fusese „impresionat“ și ministrul viitor „se gândi că Gonzalv trebuia ajutat să obțină o catedră.“ În realitate, voința lui Ionescu își avea obârșia în cel mai autentic parvenitism. Profesoratul univesitar era singura profesie ce conferea, comentează romancierul, „un soi de nobleță cu trepte“, după abolirea privilegiilor feudale. Catedra ipotetică și-o închipuia dotată cu numeroase conferințe, șefi de lucrări și asistenți, astfel încât „aparițiile sale în anume împrejurări să se producă în mijlocul unui întreg stat major“. Onorurile visate îi umpleau sufletul de beatitudine.

În lumea aceasta robită patimilor, romancierul urmărește contrapunctic destinul a două personaje pe umerii cărora se sprijină materia epică a cărții: Ioanide și Ion Pomponescu.

Ioanide este un simbol, simbolul geniului. Nu întâmplător nu are pronume. Până și soția lui îi spune așa: „Bietul Ioanide, muncește neconținut. Ce om superior!“. Cu sânge mediteranean în vine – „...cineva probabil a fost grec de origine în familia sa“ –, Ioanide e un temperament meridional înclinat spre construcții imense, asemeni grecilor antici, excluzând deseori preocuparea pentru utilitate. Proiectat pe plan simbolic, el reprezintă spiritul constructiv, setea nepotolită de creație a umanității. Visător, cu năzuința unei incerte și viitoare modernizări a Căii Victoriei, alcătuiuse o machetă în maniera de gravură, în stilul neogrec. În sertarele sale se aflau sumedenii de schițe, reprezentând construcții de interes comun: bazine, palate comunale, foruri cu statui colosale în nișe, și visurile sunt motivate subtil: „...totuși exercițiul meu are un tâlc. Până când o să stăm așa într-o adunătură de cocioabe? Bucureștii trebuie să-și ridice odată un monument fundamental în jurul căruia să pivoteze orașul, ca Louvrul la Paris, Kremlinul la Moscova, Palazzo del Comune la Florența, Domul la Milano și celelalte“. Era compensația artistică a dezideratului formulat într-o *cronică a mizantropului* din *Jurnalul literar*, 1939.

În lipsa posibilităților efective de a-și transforma visele în realitate, Ioanide ridică construcții pentru burghezi și se ocupă de sexul slab. Ca și Stendhal, Ioanide e un colecționar de senzații, însă „mai mult curios de forme și experiențe și, cu cât înainta în vârstă, i se părea a descoperi la foarte multe femei, mai cu seamă tinere, un prestigiu al bărbatului matur, rece și îndrăzneț cu nepăsare“. Aparent dezordonat în viața de toate zilele, Ioanide oferea imaginea statuii turnate în bronz, și privirea lui îndreptată „fără greș spre un țel îndepărtat“ producea efecte inexprimabile, mai cu seamă asupra femeilor. Nimic mai greșit decât a deduce de aici o eventuală înstrăinare sufletească de Elvira. Ioanide îi nutrea un „devotament absolut“, și numai gândul că prin capul Sultanei a putut trece ideea unui divorț îl jignește. Pentru el, familia reprezintă „o instituție sacră“. Elvira

era Junona, simbolul solidității căminului. Intuindu-i punctul de vedere, Elvira accepta tacit infidelitățile. Ioanide își căuta o motivare superioară : „...bărbatul, explică el Erminiei Hergot, e totodată un expert eugenic al femeii. El e obsedat de orice formulă fizică extraordinară, are amorul-propriu de a înscrie în galerie sa exemplarele rare“. Femeia în acest sens „...e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspirație, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sunt multiple și ochiul e mereu solicitat de inedit“.

Oricât ar părea de ciudat, nu Ioanide e eroul principal al romanului. El e totdeauna egal. Chiar tragica pierdere a copiilor nu-i modifică substanțial conduita, deși frământările lui sunt epuizante. E aici concretizată o idee mai veche a criticului și istoricului literar, dezvoltată în capitolul despre Cezar Petrescu din *Istoria literaturii române...*: geniul nu poate fi erou de roman. În schimb, evoluția vieții lui Ion Pomponescu cunoaște o traiectorie parabolică. Antiteză a lui Ioanide, Pomponescu este un ratat, ca și ceilalți, cu singura deosebire că el este conștient de ratarea lui.

Fiu de profesor provincial, „fără nimic șocant“ în starea lui civilă, Pomponescu era profesor de beton armat la Școala de arhitectură, și Ioanide îl prețuia; multe din ideile lui le aplica în construcțiile sale. De-a lungul anilor, activitatea profesională fusese lăsată pe plan inferior, idealul omului fiind viața politică. Fost ministru și viitor ministru, la atât se reducea valoarea lui Pomponescu. Eroul își trăiește viața interioară cu nemai-pomenită luciditate, asemănătoare, într-o oarecare măsură, cu a lui Gelu Ruscanu.

Și timpul curge implacabil peste dramele mărunte spre o finalitate sumbră, presimțită de oamenii practici. Negustorul estet Saferian Manigomian ia hotărârea să vândă mai culant și să nu mai cumpere nimic. Stoca totuși cantități imense de mirodenii, în eventualitatea ruperii legăturilor comerciale cu Orientul Apropiat, din pricina tulburărilor politice din Europa. Și în această societate începe să se ivească germenii ciumei. Ciuma lui G. Călinescu poartă numele de „Mișcare“. Eugen Ionescu o va numi mai târziu „Rinocerie“. „Mișcarea“ simbolizează forța

ostilă societății ce ia naștere chiar în sânul ei, favorizată de cauze obiective: sprijinul unei puteri străine – și subiective: simpatia unor cercuri politice, pasivitatea până la un punct a organelor de stat, indiferența oamenilor.

Iată cum percepe fenomenul Ioanide. El observă mai întâi lucruri anormale în propria lui familie. Pe Pica, fata lui, o vede într-o noapte, desculță, furinșându-se din casă pe scara de serviciu; lui Tudorel, îi înregistrează prietenii suspecte și e surprins de a-l vedea încălțat cu cizme. Plecat la țară să-i construiască lui Conțescu locuința de vară, Tudorel îi incită și mai mult curiozitatea: primește corespondență, se împrietenește cu tineri țărani, toți încălțați în cizme, și într-o zi îl vede într-un asemenea grup, îngenucheat în mijlocul bisericii ascultând slujba. Altă dată observă doi agenți supraveghindu-i casa; Tudorel pleacă în Germania, pretextând o excursie în țară, cu prietenii. Intrigat, Ioanide forțează un sertar încuiat din biroul lui Tudorel și găsește un chestionar referitor la persoana lui, întocmit de un membru al „Mișcării” și dat „camaradului” Tudorel spre verificare etc.

Mutându-și observația pe plan social, Ioanide înregistrează apariția unor personaje inedite în noile sucursale ale firmei Manigomian: „după stofa hainei, după părul scurt și ochelari”, păreau austrieci sau nemți. Mai apoi află că sucursalele erau comanditate de o firmă din Leipzig; contra unui procent asupra volumului de afaceri, Saferian împrumutase numele lui întreprinderii comerciale și aceasta furniza lunar sume de bani „Mișcării”. O Deutsche Buchhandlung închiriaza un local pentru un ipotetic depozit de cărți germane; se masca locul întâlnirii mișcării. De la adunările conspirative, „Mișcarea” trece la improvizarea unor manifestații mai mult sau mai puțin discrete.

„Mișcarea” pătrunde violent în viața oamenilor și a societății, și Ioanide observă cum intelectualii până atunci apolitici disimulați, cu excepția sa – care recunoscuse deschis, spre scandalizarea multora, totalul dezinteres pentru politică – așteptau nerăbdători schimbări, și fiecare lega de fluctuațiile politice o speranță personală. Oamenii devin maleabili, orice rigiditate e fatală, și Dan Bogdan plătește cu viața imprudența lui. Deși afectează, mai mult sau mai puțin, aproape toate

personajele cărții, „Mișcarea“ își pune amprenta asupra destinului a două personaje: Ioanide și Pomponescu.

În comportarea lui Ioanide e vizibilă o distanțare față de copiii săi. Totul pornea de la o teorie rezonabilă conform căreia Ioanide se împotriva „siluirii conștiințelor juvenile“ și se da de fiecare dată exemplu pe sine, „care, ignorat complet de părinți, se orientase singur, izbutind să se ridice după căderi temporare“. În realitate, pe Ioanide îl înspăimântau complicațiile ce l-ar fi putut sustrage din lumea gândurilor lui. Mai târziu, va recunoaște deschis adevărul față de Tudorel: „M-am crezut patriot și m-am dezinteresat de viața publică, m-am pierdut în voluptăți intelectualistice și estetice (Ioanide, comentează moralistul, se sfii, din pudoare, să adauge: și erotice)...“. Nu e mai puțin adevărat că nu se vedea nici în rolul pedagogului, probabil și din structura insului înzestrat cu o neobișnuită putere de discernământ. Ioanide s-ar putea să fie și victima propriei sale culturi. Acolo unde altul cu o pregătire sumară ar fi reacționat violent, dar prompt, mintea lui Ioanide, finisată și complicată prin cultură, se pierde într-o multiplicitate de analogii.

Înstrăinarea definitivă a arhitectului de Tudorel are loc în urma lecturii jurnalului acestuia. Admirația copiilor săi pentru Gavrilcea îl determină să ia relații despre individ. Discută cu Pica, cu Hagienus, consultă presa, ascultă părerea lui Butoiescu. Din relatările disparate se desprinde un portret aproximativ și multă ambiguitate, o depozitie anulând-o pe cealaltă. Aproape de adevăr rămâne indiscutabil propria-i caracterizare: „În obrazul presărat cu furuncule supurente, în falca proeminentă de jos, în teșitura frunții, în ochii înfundați, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli și în limbajul sărac și prudent, citesc viitorul lui. Fata mea împerecheată cu o gorilă! Și ce nume! Gavrilcea!“.

Din rațiuni politice, guvernul ia măsuri împotriva „Mișcării“. Pica, refugiată cu Gavrilcea în cimitirul Bellu, va fi ucisă. Urmărirea în căvouri noaptea, focurile de revolver schimbate între urmărit și urmăritori au o ușoară tentă romantică, cum romantică este și dragostea Pichii, poate sinceră, pentru Gavrilcea.

Surpriza arhitectului e de a constata că nu-și cunoscuse fata decât fragmentar. Existau goluri mari în amintirea lui. Tardiv și inutil încearcă să-și reconstituie amintirea. Privește dus pe gânduri o rochiță scurtă, un taior strâns pe talie, o pereche de pantofi cu tocuri înalte, alături de o pereche de sandale. Din camera Pichii, ancheta e continuată printre persoanele care o cunoscuseră. Relativa impasibilitate a arhitectului nu acoperă un suflet insensibil. Ioanide nu-și exteriorizează trăirile. Gemetele sfâșietoare, lacrimile fierbinți, smulgerea părului sunt manifestări ce l-ar fi caracterizat, să zicem, pe un Gonzalv Ionescu. Pe Ioanide nu ni-l putem închipui în rolul lui Orpheu. Durerea lui se sublimează în operă, în creație, aspirația continuă a omului superior. Tocmai de aceea primește cu interes propunerea primarului unui cartier din Capitală de a construi o catedrală. Totuși, insesizabilă ochiului comun, Ioanide trece printr-o „criză mitologică“, materializată în hotărârea de a executa pe un vitraliu chipul Pichii „travestit într-o figură din iconografia bisericească. Astfel Pica ar fi rămas încă în populația capitalei la o adresă precisă, suspendată între sol și cer, și el, Ioanide, ar fi întâlnit-o din când în când duminică“.

Curând, Tudorel e arestat și condamnat la moarte. Vizitându-l în închisoare, Ioanide „nu simți vreo durere acută“, însă îi cere iertare fiindcă nu l-a călăuzit în viață. Toată scena e o judecată strictă, lucidă, unde arhitectul își vede partea lui de vină, dar și a copilului său. În dimineața execuției, palid, arhitectul schițează la infinit siluete de biserici și la orele opt se ridică în picioare: „Tudorel nu mai exista“.

Ion Pomponescu trăiește cu adevărat, și el, o tragedie asupra căreia nu cade ironia incisivă a lui G. Călinescu. Suflet mărunț, dar interesant, Pomponescu suferă de imposibilitatea efectivă de a realiza ceva, deși „o satisfacție constă tocmai în faptul de a fi ministru și a gusta micile amărăciuni ale profesiei“. Obsesivă devine perpetua comparație mentală cu Ioanide, și de aceea caută să scape, gustând deliciile oferite de funcția politică. Atențiile prietenilor, onorurile funcției îi dau oarecare mulțumiri. Își organizase și acasă o anticameră cu ore de primire și se simțea reconfortat să știe alături de biroul lui lume

multă. Existența i se cheltuiește în mondenități, reuniuni, „inspecții” în provincie, terminate cu banchete monstruoase. El însuși e mai puțin preocupat acum de treburile politice decât chiar Ioanide; ministerul era o demnitate onorifică.

Dar curând, subconștientul înregistrează dureros evoluția ratării, și omul devine melancolic, nostalgic. Un timp încearcă să se amăgească. Crede sincer că „bucuriile premature” l-au împiedicat să se realizeze. Din acea perioadă datau proiecte ce, pe vremuri, îl entuziasmasau: „Dar am avut prilejul să călătoresc în străinătate, am avut succese în viața publică, mi-am zis că am oricând timp și posibilitate să revin”. Dar omul care-și dezbracă cu atâta melancolică sinceritate sufletul în fața cunoscuților e ascultat cu disimulată atenție, iar lui Hagienus „aproape îi vine să chițăie”.

Apoi viața continuă monoton, și îmbătrânirea morală se produce treptat, treptat. Expoziția de proiecte și fotografii de monumente organizată la Casa de Artă fusese un fiasco. „Pomponescu nu află din gura nimănui o cât de modestă opinie despre opera sa.” Când află că Ioanide și nu el ridică o catedrală, invidia latentă împotriva arhitectului se transformă în ură deschisă. „Oamenii competenți apreciază pozitiv ideea îndrăzneță a lui Ioanide de a construi edificiul exclusiv din beton armat. Însă fața ministrului căpătase o gălbejeală de icter, semn al excitației ficatului, și ticul mișcării mustății devenise așa de accelerat, încât se prefăcu în spasm.” Niciodată ca până acum nu a simțit mai „tragic insignifianța însărcinării sale politice”. Chestiunea e discutată cu indignare în casa lui Pomponescu, și ministrul începe indirect atacul împotriva lui Ioanide. La o adunare a preoților își exprimă reprobarea față de profanarea tradițiilor naționale. Familia Pomponescu îi cere lui Hagienus să introducă un articol împotriva, în revista ce o conducea; istoricul, având un fond de onestitate, tipărește articolul în câteva exemplare, pe care le arată arhitectului. Se scoate o broșură defăimătoare, intervin preoții, militarii. Primarul are greutate, Ioanide neplăceri la Școala de arhitectură; e dat de proprietar afară din casă, își construiește atunci o cabană confortabilă pe un teren cumpărat de Elvira și-și continuă

lucrarea. În indiferența generală, Pomponescu nu are satisfacția de a-l vedea pe Ioanide îngenuncheat.

Aici se află și momentul de maximă tensiune a cărții; pe plan individual concentrează atacul indirect al lui Pomponescu contra arhitectului și pe plan social, riposta guvernului împotriva unora, și nu cei mai însemnați, dintre conducătorii „Mișcării”. Se schimbă în același timp și procedeele narative: se transcriu fișele de interogatoriu, se reproduc relatări din presa vremii etc. Următoarele cinci capitole ale cărții, a căror acțiune se desfășoară peste aproximativ un an, în toamna lui 1940, formează prologul. Loviți de forțele ostile, eroii se retrag în carapacea lor, și societatea dispare din câmpul percepției. Acțiunea se îngustează și mai mult și se restrânge asupra personajelor semnificative ale cărții: Ioanide și Pomponescu.

Dacă în jurul lui Ioanide se strâng vechi cunoscuți și alții noi, ca un omagiu discret adus durerii ireparabile, Pomponescu, părăsit chiar de „prieteni” anteriori, se zbate într-un gol imens. Un timp, o mică speranță îl amăgește: are „să se facă uitat ca om politic” și își va reîncepe activitatea profesională. Însă proiectele tinereții, privite cu ochiul critic al profesionistului ajuns la 50 de ani, i se par „banale sau înzorzonate”, și Ion Pomponescu simte gustul amar al inutilității. Suferă realmente la gândul trecerii prin viață fără a realiza o operă substanțială. Regretă că nu-și va putea supraviețui nici prin urmași. Întocmește un memoriu de lucrări arhitectonice, altul asupra sensului operei lui științifice; adună toate actele familiale, își redactează o autobiografie, apoi... se sinucide. Înaintea lui don Fabrizio de Salina, care va contempla în biblioteca prințului de Ponteleone copia după *La mort du juste* de Greuze, Ion Pomponescu are sugestia sfârșitului său contemplând o ilustrație din *Fort comme la mort* a lui Guy de Maupassant: „...cum îl pusese deschis pe masă, îl izbi o ilustrație reprezentând pe Olivier pe patul său de muribund în urma unui accident de circulație. Pictorul ținea ochii închiși și avea mustăți”. O melancolie nespusă arde deasupra acestui epilog. La reuniunea de la armean, Ioanide simte un fior, sesizând ravagiile vârstei pe fața doamnei Valsamaky-Farfara. „Când îi sărutase mâna, zărise modificarea

încheieturilor, uscăciunea pergamentoasă a pielii“, constată că femeia nu mai avea parfum biologic și încerca să-și ascundă involuția cu procedee chimice. În ascunderea aceluiași proces, Pomponescu recurgea la diverse trucuri spre a-și menține o vârstă incertă. În schimb, îmbătrânirea lui Hagienuș era neglijentă și comică: „Fălcile i se umflau sau dezumflau după gradul de adipozitate, urechile se blegeau, părul se rărea vizibil, cu tendința de a rămâne ca un tiv numai la ceafă...“. Trecerea timpului e simțită până și de Ioanide; arhitectul mânca smochine, „mumii vegetale îmbălsămate“, fiindcă îi calmau frica de putrefacție. Însă, imperturbabil, Ioanide construiește, și sufletul îi vibrează continuu: „Condiția de a reuși în artă e de a avea un suflet mereu tânăr și de a se corecta singur cu o încredere nestrămutată. Cine are superstiția opiniei altuia și tremură de toate strâmbăturile din nas nu construiește nimic. Greutatea este de a ieși din faza critică“.

Prin origine și formație intelectual-profesională, prin relațiile sociale cultivate asiduu, Ioanide, omul superior în concepția călinesciană, aparține categoriei sale. Prin umanismul și voluptatea constructivă, prin luciditatea cu care-și disecă nemilos propria-i clasă, luminându-i cutele, prin năzuința de a-și pune forțele creatoare în slujba colectivității, prin lipsa simțului de proprietate („— Madam Ioanide, eu sunt artist, nu manoperă. Ce-mi dați zor cu locuința? Nu cunosc casa lui Giotto, lui Bramante, lui Palladio, lui Mansart, lui Poppelmann și ceilalți. Oamenii aceștia au construit pentru alții“), Ioanide face trecerea între două lumi.

Când a început G. Călinescu să scrie *Bietul Ioanide*? În *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 3, martie 1947, p. 3–13, a apărut, fără nici o indicație specială, fragmentul *Pendulul lui Saferian*, care ulterior a deschis romanul, ocupând aproximativ o treime din primul capitol. La rândul lor, întâiele trei pagini din textul de mai sus au văzut lumina tiparului sub titlul *Motiv ascuns*, la „Cronica mizantropului“, în *Lumea* (nr. 17, 20 ianuarie 1946, p. 8), cu deosebire că Gaittany era numit Policrat. Cine parcurge „Cronica mizantropului“, apărută în săptămânalul *Lumea* din 1946, întâlnește acolo pe Ioanide și ceilalți eroi în câteva situații

transportate apoi în diversele capitole ale romanului finit, după cum ideile arhitectului Ioanide, în formă brută, se găsesc în „Cronicile mizantropului” din *Jurnalul literar*, 1939, și în articolul *Economia gratuitului*, din *Ecoul* (nr. 244, 24 august 1944, p. 1, 3).

Un fragment din roman a fost publicat și în... 1943. În *Subiect de nuvelă* (*Vreamea*, nr. 728, 12 decembrie 1943, p. 7), G. Călinescu relatează întâmplarea unui arhitect „de mare talent, azi decedat și de altfel din altă țară, căruia nu-i eram propriu-zis un intim”. Într-o zi, absorbit de lucru, nu a auzit că soția îl cheamă la masă; când, pe la cinci după-amiază, se trezi din absența lui, arhitectul trece prin cele mai absurde ipostaze. Pasajul tot, fără modificări, a fost introdus în roman. Numele lui Ioanide apare pentru prima dată în „Cronica mizantropului”, *Hristoitie pentru femei* (*Vreamea*, 752, 4 iunie 1944).

E mai drept deci să punem începutul *Bietului Ioanide* în perioada anilor 1944–1946, când în presă apar fragmente din carte, și să considerăm încheiată redactarea spre sfârșitul anului 1949, nefiind exclusă revenirea și după 1950 asupra diverselor lui părți.

1.8. *Scrinul negru*

În primăvara anului 1954, G. Călinescu a achiziționat de la Talcioc, în împrejurări similare cu cele înfățișate în roman, o comodă franțuzească, stil Ludovic al XV-lea, din lemn de palisandru, cu nuanțe de roșu întunecat și intarsii de un maron închis, în formă de ghirlande, din lemn de trandafir, dar fără chei. Când, după un timp, un lăcătuș i-a deschis „scrinul”, un vraf de hârtii s-a revărsat din cele trei sertare, ușor curbate în afară.

G. Călinescu a semnalat public prezența delicatei mobile și a menționat existența arhivei, motivând, plauzibil, păstrarea ei intactă. Bătrâna vânzătoare, „poate că a deschis scrinul să vadă ce cuprinde, deși suntem siguri că, femeie cinstită, n-ar fi sustras eventualele bijuterii. E posibil iarăși, ca, primind comoda de la Filip ori altcineva, după examenul conținutului, să fi scos cheile ca să nu alunece sertarele fără a îndrăzni a opri, nici a distruge

hârțiile de frica vreunei răspunderi. Fapt este că autorul însuși a cumpărat un astfel de scrin exact în condițiile din roman³⁴.

Atunci, mulți vor fi avut sentimentul că explicațiile sunt un simplu artificiu literar. Dar după aproape două decenii, sub îngrijirea Corneliiei Ștefănescu a apărut, la Editura Eminescu, o nouă ediție a *Scrinului negru*, în două volume. Întâiul reproducea textul romanului, după ediția a II-a, revăzută și adăugită de autor în 1963; cel de al doilea oferea cititorului o amplă selecție din piesele documentare existente în scrin, care au constituit nucleul și fermentul uneia dintre cele mai rezistente acțiuni ale romanului.

După o prealabilă lectură fugară, G. Călinescu a revenit asupra arhivei găsite, sedus de personajele reale ce își dezvăluiau existența reală pe o distanță de aproximativ trei decenii. În această a doua fază a lecturii, documentele au fost reparcurse cu creionul în mână și reclasate în raport cu posibila lor introducere în viitoarea ficțiune.

Arhiva din comodă, ordonată de romancier, cuprinde patrusprezece mape. Cinci dintre ele sunt alcătuite din felurite acte de stare civilă, aparținând lui Alexandru Buzdugan, Alexandru Doiciu, Mircea Climescu, Aurel Alimănescu și Ecaterina Doiciu-Buzdugan-Climescu.

Două dosare strâng actele de succesiune ale familiei Ecaterina Alexandru Buzdugan – Nicu Doiciu și corespondența legată de succesiune. Alte cinci închid între copertile lor scrisorile și telegramele schimbate între Etta Doiciu, Alexandru Buzdugan și Mircea Climescu. În ultimele două, au fost clasate actele de la legatia română din Argentina, referitoare la Alexandru Buzdugan, ziare de epocă, fotografiile, partituri muzicale, printre ele și nostalgică „serenata criolla” *Ay-ay-ay*, menționată deseori în narațiune.

Pe măsura parcurgerii arhivei, G. Călinescu a schițat și un posibil plan al virtualului roman pe cincizeci și șase de fișe, dintre care douăzeci și patru cuprind extrase după acte și

³⁴ G. Călinescu, *În legătură cu „Scrinul negru”*, *Contemporanul*, nr. 46, 11 noiembrie 1960, p. 2.

corespondență. Ele oferă imaginea cristalizării acțiunii, cu toate inerentele oscilațiuni, într-un scenariu epic.

Difuz, se conturează și intenția psihologică. Din 1950, G. Călinescu a inițiat la Institutul de Istorie Literară și Folclor o vastă acțiune de achiziționare a documentelor de istorie literară. Cu acest prilej, a avut surpriza să întâlnească genealogii incredibile, familii ai căror antecesorii coborau uneori cu două-trei secole în urmă. Umanitatea ce i se dezvăluie acum fără fard i-a sugerat să vâre destinul Ettei Doiciu, sub numele de Caty Zănoagă, în procesul general al decăderii aristocrației și burgheziei românești. Pentru antiteză, îi va împrumuta lui Ioanide, personajul principal din romanul anterior, activitatea sa de la Institut, cu intenția de a realiza un erou exemplar al contemporaneității.

În vara și în toamna anului 1954, G. Călinescu a lucrat cu intermitență la roman, preocupat mai întâi să definitiveze monografiile *N. Filimon* și *Gr. M. Alecsandrescu*, ce vor fi litografiate în anul următor. Apoi, *Scrinul negru* a fost reluat în ultimele zile ale lunii februarie 1956 și încheiat la începutul lui ianuarie 1956. Două secvențe din capitole diferite au fost incluse, în ianuarie și martie 1956, în „Cronica optimistului“, rubrică semnată săptămânal în *Contemporanul*, iar opt capitole au fost publicate succesiv în noiembrie și decembrie același an, în *Viața românească*. Cu toate acestea, romanul a apărut abia în iunie 1960, întârzierea fiind determinată de rezervele cenzurii.

1.8.1. Mișcare ascendentă și coerență interioară

Integrat producției românești a deceniului al șaselea, romanul se așază, calitativ, considerate esențiale în deceniul al șaselea: *Descult*, 1949; *Nicoară Potcoavă*, 1952; *Moromeții*, 1957, *Cronică de familie*, 1957, *Groapa*, 1957. Situat lângă celelalte romane călinesciene, *Scrinul negru* se apropie valoric de *Cartea nunții*, dar este inferior *Enigmei Otiliei* și *Bietului Ioanide*.

Structura compozițională a romanului dezvăluie străduința de a etaja acțiunea pe trei straturi epice paralele. Unul

dintre ele urmărește existența și decăderea aristocrației românești înainte și în primii ani ai instaurării dictaturii comuniste, prezentul fiind continuu așezat în antiteză cu trecutul. Cel de al doilea investighează destinul intelectualilor cunoscuți, majoritatea din *Bietul Ioanide*; în mijlocul lor, se distinge, prin împlinirile profesionale și trăirile afective, personalitatea arhitectului Ioanide. Ultimul plan conturează cadrul relațiilor sociale contemporane și investighează psihologia oamenilor noii clase ce și-a asumat destinele țării.

O complexă țesătură epică stabilește continuu corespondențele dintre planurile narrative; ele se desfășoară paralel, se ramifică, se intersectează intermitent sau, pentru scurte perioade temporale, se varsă într-o complexă osmoză.

Conexiunile dintre primul și ultimul plan se realizează frecvent prin intermediul stratului median și îndeosebi prin personajul principal. Ioanide asigură coeziunea interioară a romanului și armonizează elementele narațiunii. În mod frecvent, schimbul de personaje și de motive se realizează cu multă facilități între primul și al doilea plan pe de o parte, iar pe de alta, între planul al doilea și ultimul; mult mai rar interferează destinele personajelor din planurile aflate în extremități. Schimbul de personaje este însoțit și de transferarea narațiunii dintr-un plan într-altul.

Între întâiul și ultimul nivel, G. Călinescu stabilește relații de opoziție, prin care destinul aristocrației românești este opus tematic clasei muncitoare. Termenii antitezei rămân permanent orânduiri sociale diferite: din situația de clasă dominantă, prin modificarea raportului de forțe politice, aristocrația intră în lumina orbitoare a istoriei, coborând la periferia societății, în vreme ce clasa muncitoare începe ascensiunea pe treptele istoriei. Această antiteză asigură echilibrul romanului și imprimă narațiunii un dramatism interior de substanță.

Paralelismului acțiunii, G. Călinescu îi adaugă ceea ce B. Tomașevski numea „construcție inelară”, constant utilizată numai în primul plan narativ. Început balzacian, cu descrierea străzii Rahmaninov, la capătul ei dinspre lacuri și așezarea acțiunii într-o după-amiază de decembrie a anului 1950, când se investe un grup „de vreo douăzeci de persoane, bărbați și femei,

într-o coloană de câte doi“ – primul capitol are rolul de secvență narativă de încadrare. El se desface imediat într-un evantai de microsecvențe, succesiv dezvoltate de-a lungul întregii acțiuni. „Pentru a descifra rostul convoiului de pe strada Rahmaninov – intervine vocea auctorială – vom prezenta pe fiecare erou în parte în ordinea așezării lui.“

Descrierea apasă cu deosebire asupra portretului fizic; apoi, cu voluptatea unui Mateiu Caragiale, romancierul recrează genealogia fiecărui personaj, desenează trăsăturile de caracter și sugerează un anume tip de comportament. Rezultă de aici biografiile amănunțite, ale Sericăi Băleanu și ale generălesei Cernicov, ale lui Matei-Mircea-Gaston Basarab, ale prințului Valentin de Băleanu ș.a. Fiecare episod narativ are rolul unei secvențe de întrerupere, de amânare a explicației și de incitare continuă a curiozității.

Imediat, următorul capitol lărgeste cadrul epic. Ne aflăm la o săptămână după înmormântarea de la cimitirul Herăstrău, în marele târg de la Talcioc. Reîntâlnim câțiva dintre participanții la adunarea funebră anterioară în ipostaza de vânzători. Acum, reintră în raza vizuală a cititorului personajele cunoscute din *Bietul Ioanide*: Gaittany, Hagienuş, Sufleţel ș.a., dar ni se prezintă și un alt grup de personaje: Alec Zănoagă, Fred Tibiliu etc., care au cunoscut-o pe Caty și vor fi angrenate, în continuare, în conflict.

Din punct de vedere structural, câmpurile epice ale *Scrinului negru* se prezintă sub grade diferite de densitate. Ultimul strat este și cel mai puțin rezistent artistic. Încă din anul apariției cărții, critica a relevat convenționalismul personajelor din mediul muncitoresc. Dragavei și soția lui, activistul Cornel, tânărul muncitor Leu, meșterul zidar Vasile au consistența umbrelor.

Există în această zonă epică o problemă de limbaj incomplet elucidată de critică. Mai toate dialogurile lui Ioanide cu muncitorii și intelectualii proveniți din mediul muncitoresc sunt utilizate cu o destinație pur informațională. Ioanide însuși folosește un limbaj dominat de denotații, în care semnul verbal trimite direct la referent. Uneori, receptorul încearcă sentimentul că se află în fața unei parodii a literaturii contemporane cu

elaborarea *Scrinului negru*, dacă textul nu i-ar transmite senzația prezenței continue a unei autentice seriozități.

Funcția emotivă, care desemnează atitudinea subiectivă a emițătorului față de cele relatate este diminuată la minimum, încât vocea personajelor nu mai are forța semnificării. Limbajul întâlnit în presa și literatura deceniului al șaselea îi va fi părut lui G. Călinescu atât de legat de existența contemporană încât nu a mai distins obiectul de denumire, având iluzia deplinei lor unități. Chiar dacă în anul când romanul a fost elaborat acest limbaj putea crea iluzia artisticului, el și-a pierdut natura conotativă, convertindu-se în pură denotație.

Pentru ca literatura să fie receptată ca artă, ca recreare a vieții este necesar ca mesajul artistic să se centreze asupra lui însuși, intensificându-și forța expresivă, prin separarea de vorbirea practică, uzuală. Este ceea ce face G. Călinescu însuși, îndată ce renunță la utilizarea dialogului și schimbă perspectiva, realizând o secvență cu sens de indiciu revelator. Accesul liber la valorile utilitare ale civilizației contemporane inculcă tinerei Marioara Dragavei sentimentul demnității proprii persoane:

„Când dimineața dădea drumul robinetului în fața mării chiuvete de porțelan de forma unei scoici baroce, piesă adusă din Italia, avea sentimentul că un izvor de munte gâlgăie într-o fântână orientală. Îi plăcea să-și înmoaie astfel părul albit cu șampon în această chiuvetă și să-l scoată afară ca nins de flori de cireș. În dormitor se afla o mare oglindă venețiană, rămasă de la vechii proprietari, care, coborându-se până aproape de parchet, arăta imaginea întreagă a privitorului, de la cap până la picioare. Marioara, dezbrăcându-se în fața ei și rămânând în cămașă scurtă de mătase, era uimită de a se descoperi frumoasă. Îi plăcea de asemenea să se întindă pe spate, pe fotoliile joase cu brațele rotunjite și alunecătoare pe sub palme și recunoaștea că un alt sentiment de sine încearcă un om răsturnat pe o astfel de mobilă, față de acela care stă pe un scaun banal...”

A cui este vocea care relatează? Evident, a unui narator privilegiat, care introduce o perspectivă interioară asupra personajului, o conștiință care filtrează evenimentele, o minte activă care conturează semnificațiile, o privire omniscientă, prin

intermediul căreia se situează concomitent sau succesiv în afara și înăuntrul personajelor imaginate și intervine cu digresiuni și comentarii, prin care le luminează trecutul și le întrezărește viitorul, cu degajarea unui demiurg.

Nicolae Manolescu a emis ipoteza identității naratorului cu Ioanide. Ioanide este purtătorul vocii auctoriale, dar numai în secvențele în care apare direct. Wayne Booth a demonstrat că în orice narațiune, chiar impersonală, există o conștiință diriguitoare, care asigură o perspectivă centrală asupra faptelor înfățișate. Această conștiință o reprezintă autorul-implicat, un alter-ego distinct de autorul real. Așa se explică distanțarea variabilă dintre narator și celelalte personaje în *Scrinul negru*. Există o distanță de natură morală între autorul implicat și aristocrația românească, o distanță de esență intelectuală, care îl unicizează pe Ioanide între ceilalți intelectuali și o autentică empatie, o identificare afectivă cu idealurile noii societăți.

1.8.2. Tipologia

G. Călinescu excelează în prezentarea aristocrației „de sânge” și a mării burghezii. *Scrinul negru* rămâne înaintea de toate romanul unei clase sociale care coboară pe treptele istoriei, autorul realizând o radiografie acidă în suprastructura politico-socială a României de ieri.

Însă ceea ce introduce nou G. Călinescu în acest prim plan narativ este spiritul critic, subordonat aprecierii morale. Vocația lui G. Călinescu este de a comenta critic viața, așa cum în comentarea literaturii literaturizează modalitățile și procedeele critice. Romancierul deformează cu bună-știință trăsăturile fizice și psihice ale personajelor, le exagerează cu voluptate defectele, le adâncește elementele negative și le adaugă deprinderi, obișnuințe, convingeri și atitudini inventate, deduse din reducerea tipologiei la esență. Din această modalitate de caracterizare directă izvorăște viziunea comică asupra personajelor și a evenimentelor, unanim remarcată. Aproape toate personajele, cu excepția aceluia în care s-a metamorfozat

romancierul, sunt „imperfecte“, fără carcter, ori cu un comportament labil, amoral, duplicitar.

În Bolgia dantescă a Talcicului, observând cu neascunsă curiozitate pe vânzătorii lipsiți de „înfățișarea obișnuită“ a negustorilor comuni și, „în mod zdrobitor“, mai eleganți și mai distinși decât cumpărătorii, Ioanide meditează la permanențele sufletului uman, supus la încercări hotărâtoare în perioada răsturnării radicale a valorilor sociale.

Revoluția a scos la iveală vocații latente, ascunse până atunci sub lustrul culturii și strălucirea întregii clase. Deposedată de bunurile materiale, aristocrația descoperă deliciile spiritului negustoresc și mulți vin la Talcic pentru simpla plăcere de a vinde. Sub exercitarea cu dispreț a comerțului, gândește Ioanide, se ascunde un nedisimulat orgoliu de clasă. Mulți negustori improvizați „nu arătau deloc a fi în mizerie. Erau îmbrăcați bine, fumau țigări de lux, râdeau zgometos și se tocmeau aprig cu mușteriii manifestând intransigență și dispreț. Le plăcea comerțul și-l exercitau cu profit și cu orgoliul de a trece printr-o criză istorică.“

Totodată, Talcicul se deschide în fața lui Ioanide, ca un veritabil Almanah de Gotha. Foștii aristocrați i se par „niște «bravi» sau «picaros» din vremea lui Cervantes și Callot. O bandă organizată de legi secrete, operând sub protecția Țoalelor roase. Au devenit ceea ce au fost înainte de a se constitui, niște aventurieri, capabili de a brava orice“.

Alții se adaptează la mediu fără probleme de conștiință. Leo Cornescu, de pildă, fostul mareșal al Palatului, pune o perseverență inepuizabilă în augmentarea venitului, cerând bani persoanelor sus-puse, sub pretextul unei înmormântări familiale. Pentru Cornescu, trecerea de la formula elegantă de cerșetorie la alta mai brutală semnifica o simplă schimbare de decor, care nu-i afecta echilibrul interior. Atât doar că acum uza de o gesticulație grandilocventă, cu scopul de a impresiona sufletele simple: „Un ou proaspăt căpătat de la vreo vecină îl făcea să cadă în extaz. Îl ridica spre soare, îl ținea în palmă examinându-l uimit, precum Hamlet țeasta lui Yorick“.

O bună parte a acestei clase năzuiește spre câștigarea onorabilă a existenței, păstrând, bineînțeles, distanțarea dintre persoana lor și mediul ambiant. Manifestă înclinare lucrativă acei aristocrați ce se specializaseră, din vocație, în domenii diverse ale științei și tehnicii: Antoine Hangerliu, Matei-Radu-Basarab etc.

În fine, la celălalt pol, rămân toți aceia care speră într-o întoarcere a vremurilor apuse: prințesa Hangerliu, prințul Valentin de Băleanu, verii Gavrilcea ș.a. În noile condiții istorice, obosesia lor devine maladivă, actele înfăptuite, anacronice, și asupra oamenilor și acțiunilor se revarsă, pe nedrept, ironia și incisivitatea sarcasmului călinescian.

Tehnica, în linii generale, este următoarea: un personaj sau un grup de personaje sunt surprinse în perioada interbelică pe o gamă largă de situații, mergând de la trăiri intime la atitudini social-politice. În capitolul imediat următor, același sau aceiași eroi revin într-o ipostază antitetică, peste oameni așternându-se ravagiile vârstei și privațiunile la care sunt supuși inevitabil în comunism. Izvorul comicului îl constituie contrastul dintre gândirea și comportamentul personajelor și ambianța realităților contemporane. Aristocrații păstrează organizarea de clan, supunându-se dispozițiilor prințesei Hangerliu; ei alcătuiesc o umanitate închisă, în interiorul căreia se consumă drame și se nasc bucurii. Inadaptarea adolescentului Filip sugerează viitoarea dezagregare a clanului.

Trecerea dintr-o zonă temporală într-alta se face prin intermediul arhivei existente în „scrinul negru”. După o introducere balzaciană în istoria familiei Zănoagă, făcută de doamna Valsamaky, și descrierea locuinței tinerei Caty Zănoagă de către Krikor Babighinian, arhitectul Ioanide începe lectura corespondenței.

Inițial, scrisorile Catyei Zănoagă, adresate lui Gigi Ciocârlan sunt transcrise integral; după un timp, materia epistolară este dizolvată în narațiune, desfășurată la persoana a III-a, începută la 19 septembrie 1921, când Caty împlinea 16 ani, și încheiată în anul când romancierul începuse efectiv redactarea romanului.

Un rol privilegiat în acest câmp epic îl ocupă destinul tinerei Caty Zănoagă. Scrisorile fetei, descoperite de romancier în „scrinul negru“, sunt niște pătimașe epistole de dragoste. Caty se destăinuie cu dezarmantă naivitate și admirabilă lipsă de pudoare, lăsând indefinita senzație a pătrunderii prin hazard într-o intimitate pe care expeditoarea nu se gândea o clipă s-o facă publică. În pofida conveniențelor, dragostea fetei are o intensitate sălbatică și aceasta se simte fie și numai din evoluția demoniției epistolare; întâia scrisoare e adresată „mon Gigi adoré“, ca apoi epitetul să fie succesiv înlocuit cu „aimé“, „tré aimé“, „cheri“, „mon amour à moi“.

Variantă a Otiliei, privită pe latura senzuală, Caty trăiește continuu sub povara curgerii ireversibile a timpului. Propoziția exclamativă, rostită la 16 ani: „– Doamne, cât sunt de bătrână!“ o spusese și Otilia, dar Caty străbate efectiv și afectiv procesul involuției. De la început până la sfârșit, Otilia rămâne aceeași fată zvăpăiată, dar de imaculată puritate. Chiar când pleacă cu Pascalopol în străinătate, viața ei rămâne necunoscută lui Felix. Comportamentul Catyei este în mare parte similar cu al Otiliei. Și ea își exteriorizează simțămintele cântând „ca o nebună“ la pian sau se lansează în lungi cavalcade pe calul favorit; vântul îi flutură pletele, crengile arborilor îi zgârie fața, tot trupul fetei fremătând într-o inepuizabilă revărsare de vitalitate. Otilia era învăluită până la finele cărții în aceeași atmosferă enigmatică; prin revers, Catyei Zănoagă, naratorul îi refuză aureola misterioasă.

Frumusețe fascinantă, încântătoare și grațioasă, cu o educație mondenă ireproșabilă, Caty este torturată de nostalgia depărtărilor: „Ah, cum aș vrea să plecăm odată departe, cât mai departe, pe un continent cu soare arzător și păduri imense și de nepătruns, să rătăcim amândoi cu picioarele goale, ținându-ne de mână ca Paul și Virginia, hrănindu-ne cu banane și apa de la cascade ce cad ca o panglică lungă și subțire din stâncă...“. Persistentă, imaginea, nesubstanțial modificată, revine în vis și Caty o mărturisește lui Francesco Oster: „Mi se părea că plutesc pe o corabie cu pânzele albe pe un ocean liniștit ca un lac și străveziu și verde ca smaragdul, sau ca un cristal fin pe

dedesubtul căruia se vedeau peștii aurii și cu cozi multe și înfoiate atârând învoalte ca florile de glicină. Deodată, ajung la un țărm cu nisipul mărunț și moale sub o pădurice de palmieri înalți...“.

Bărbații de care se îndrăgostește Caty reprezintă ipostaze felurite ale masculinului și de fiecare dată tânăra femeie le dorește în exemplare nerepetabile. Ciocârlan este viitorul soț plăsmuit în visele adolescenței: „Totdeauna am visat să fiu logodnică și când mă sărutai pe obraz de ziua onomastică eu te socoteam, în inima mea, bărbatul meu de mâine“. Oster, un Pascalopol exotic, vine din lumea visurilor crezute irealizabile; Gavrilcea simbolizează virilitatea agresivă, Max Hangerliu întruchipează stăpânul absolut căruia i se cuvine totul.

Caty însăși nu e o cerebrală și când intuiește în partener o intelectualitate superioară sieși, se ferește instinctiv. Pe Oster, de pildă, bărbat „de o frumusețe rară, visător, bogat, cu ochi migdalați [...] știind pe dinafară versuri din toți poeții mari și spunându-le șoptit în avântul tangoului“ – îl admiră, dar îl preferă ca soț pe terestrul Gavrilcea.

Reducând personajul la esență, observăm îndată că eroina este construită pe două coordonate ce se întrepătrund reciproc armonios. Pe de o parte, Caty este o Cătălină timpuriu senzuală și pasională; de la doisprezece ani, „avea noțiunea destul de clară că o femeie trebuie să fie iubită de un bărbat și să se mărite“. Mai întâi, nedeslușit, are intuiția că produce o impresie deosebită asupra bărbaților; apoi, curând, începe să uzeze conștient de fascinația sa.

După întâia crudă încercare a vieții, adolescenței îndrăgostite până la completa despersonalizare îi ia locul femeia matură, rece și calculată. De acum încolo pătrunde în acțiune o altă Caty, personaj de extracție balzaciană, absorbit de calcule financiare, interesat să-și păstreze averea părintească, lovind în toți cei care i se împotrivesc.

În câmpul literaturii autohtone din deceniul al șaselea, Caty rămâne un personaj complex, egalând aproape tipurile feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu. În structura sa caracterială pot fi găsite elementele caracteristice ale Olguței lui

Ionel Teodoreanu, din *La Medeleni*, cât și ale *Marei* lui Slavici. I-ar fi trebuit acestei zone epice o mai mare gravitate, ca traiectoria vieții tinerei Caty Zănoagă să capete conturul unei drame cu adânci rezonanțe umane.

În *Scrinul negru*, Ioanide vine cu personalitatea formată și faima creată, alăturându-se fără rezerve revoluției; participă cu entuziasm la construcția noii societăți și este în afara discuției că arhitectul a trecut și străbate încă un proces de regenerare interioară.

Ioanide trăiește o dramă complicată și foarte omenească și a căuta explicații raționale tuturor trăirilor sale sufletești mi se pare o întreprindere hazardată: „Am descoperit în mine – afirmă arhitectul într-un rând – împerecheri de sentimente care mi s-au părut mie însumi absurde altădată”; de altfel, afirmă cu alt prilej Ioanide, un strop de nebunie „este proprie sufletelor marilor artiști”.

Obsedat de vârsta lui de-acum și insatisfăcut de creație, Ioanide visa altceva. Subconștientul „trăda cazul său de conștiință, care era al unui om matur, mergând spre bătrânețe, setos încă de a fi iubit”. Nu este exclus ca, în adâncul sufletului său, arhitectul să se fi simțit vinovat de moartea copiilor lui: „Visa, fără să-și dea seama clar, să aibă și alți copii”. De aici reveriile sale sublim erotice.

Într-o anume măsură, păstrând proporțiile determinate de diferențele temperamentale și deosebirile generate de experiența vârstei, Ioanide trece prin neliniștile lui Jim din *Cartea nunții*. Asemenea aceluia, arhitectul este pus în fața a trei grații feminine.

Dragostea pentru domnișoara Mini Nicopol, secretara sa, desfășurată exclusiv în fază cerebrală, este rememorată la întoarcerea de la incendiul teatrului. Alături de fată, arhitectul, aparent absorbit de grave reflecții, re trăiește cu acută intensitate afectivă trecutul.

Cu grație și competență, Mini rezolva, la Institut, complexe raporturi dintre Ioanide și ceilalți. Un timp, Ioanide nu-i dăduse nici o atenție; însă de la o vreme, „când seara se întindea ostenit pe patul său, imaginea unei tinere cu ochii negri

și fruntea delfinică, râzând respectuos și înroșindu-se în umerii obrajilor, începu să-l viziteze tot mai des“. Tânăra era Mini. Închipuindu-se mai tânăr cu câteva decenii, necăsătorit, se vedea „cu gândurile și experiența actuală și chiar cu fizionomia consolidată, sculpturală și focoasă a maturității“.

În clipele de reverie, Ioanide își imagina o plimbare la Șosea, într-o duminică de mai. Stăteau amândoi pe o bancă în fața vilei Minovici. Ascultând clinchetul cristalin al clopoștilor, Ioanide argumentează necesitatea modificării arhitecturale a Capitalei.

Mai adesea, Ioanide se visează cu Mini în casa lui de acum. Mereu tânăr, el îi arată rând pe rând încăperile și operele de artă, îi ține palmele în mâinile sale, îi șoptește numele, îngenunchează declarându-i dragoste, cântă la vioară – în timp ce Mini, așezată pe un fotoliu, în salonul cel mare, lângă șemineu, ascultă îngândurată –, sau prinde în palme obrajii fetei, o privește lung și își lipește fața de a ei. Cuvintele sunt abia murmurate, iar dialogurile au o încântătoare prospețime. Rareori, în planul real, zbuciumul arhitectului este trădat de vreo vorbă involuntar rostită cu voce tare și, în asemenea cazuri, este pusă de secretară pe seama reflecțiilor profesorului.

Sentimentele pentru Mini se consumă în suave reverii și gândurile arhitectului au puritatea dragostei dintâi: „Iubea pe tânăra secretară în vârstă de douăzeci și doi de ani fiindcă era intangibilă și îi dădea voluptatea spirituală a unei logodne indefinite“. Iubea pe Mini „ca pe un simbol și o voia, cu egoism, părtaşă a jocului său sufletesc“.

Visarea și contemplația lui Ioanide sunt învăluite în culoarea albă a florilor de zarzăr a lui Ionel Teodoreanu și rămân, estetic, cele mai frumoase pagini de dragoste din proza deceniului al șaselea. În cuprinsul literaturii române, prin profunda și nuanțata analiză a sentimentului iubirii, ele ar fi putut egala *Adela* lui Ibrăileanu, dacă povestea de dragoste ar fi avut un plus de gravitate.

În această parte a cărții, de cele mai multe ori, romancierul se dizolvă în personalitatea eroului. Frazele au atunci o cadență melancolică, trăirile dau senzația vibrării

plenitudinare. Periodic însă, naratorul se detașează de personajul său, îl contemplă de la distanță, cu un zâmbet puțin ironic, puțin malițios, peste romanul erotic al lui Ioanide căzând pulberea fină a aceleiași priviri critice.

Cucly, tânăra balerină, reprezintă femeia pasională; de partea ei se află inițiativa și bărbatul se lasă cu plăcere cucerit. Cucly dansează cu grație în ritmul *Campanellei* lui Paganini. Spre a-și exprima emoția estetică încercată, Ioanide mângâie părul fetei. Nu mai puțin tulburată, Cucly sărută mâna arhitectului strânsă pumn deasupra păturii, ca după un nou dans să-l sărute lung și apăsător pe gură. Dialogurile reliefează dezlănțuirea trăirilor fetei, fascinată de idolul ei, și reticența lui Ioanide: „Nu știu dacă te iubesc, mai degrabă nu știu dacă trebuie să te iubesc“.

Sosirea lui Mini oferă arhitectului prilejul de a contempla pe cele două tinere antitetic. Care dintre ele era mai fermecătoare? „Îi era imposibil să decidă. Cucly, dansând, era un fenomen fizic sublim, ca un joc de ape sau ca un zbor razant de rândunici deasupra lacului. Imaginea ei totală reprezenta un moment artistic, o expresie acută, copleșitoare, a unui sentiment. Cucly, văzută astfel, era de nesubstituit. Dar Mini, în contemplare, apărea un înger, exprimând fericirea și suavitatea, o ființă reală, dar atât de fragilă, încât ți-era teamă să te apropii prea mult de ea, spre a nu o aburi. Când Cucly se așează pe alt fotoliu în fața Miniei, comparația între cele două ființe suferi o imediată modificare. Cucly, cu părul ciufulit, cu buzele arse, îmbrobonată de sudoare, continua să fie, luată în sine, o ființă originală, totuși Mini, mereu egală cu ea însăși o copleșea acum. Sensibilitatea rămânea în orice clipă înscrisă în încruntarea frunții și în tremurăturile fetei Miniei, întărită prin sclipirea inteligentă a ochilor“.

Într-o altă zi, intră în joc și Mihaela, sora Miniei. Mihaela e mai aproape de lumea antică: „Părul, tăiat scurt și zburlit pe cap, era negru ca smoala, totuși fizionomia nu era a brunei, o impresie neutrală ca de cap statuar anula culoarea părului și a incarnatului. Părea înaltă de statură, fiind cu toate acestea mai scundă decât Ioanide, cu care se întâlnea aproape ochi în ochi.

Față de celelalte femei făcea impresia de a aparține unei rase mai falnice“. Prezența fetei producea asupra lui Ioanide un calm adânc, „asemănător cu acela pricinuit de marile lagune sau de arta clasică greacă“.

Este în afara discuției faptul că Ioanide iubește cu pasiunea anilor adolescenței și străbate spațiul unor subtile trăiri sufletești. Și, surprinzător, din punct de vedere psihologic, Ioanide nu privește dragostea ca pe un simplu joc pasional, ci prin prisma relațiilor de maternizare. Când află, de pildă, că tânăra Cucly este însărcinată, câtăva vreme nici nu se gândește la baletistă, obsedat de gândul că va fi tatăl unui copil și așterne pe hârtie grav „sfaturi“ pentru fiul sau fiica sa.

Romancierul motivează exhaustiv mobilurile afective, etice și artistice determinate, ce pun în mișcare comportamentul lui Ioanide. Arhitectul însuși, prin intermediul „sfaturilor“ date fiului său, reflectează la rădăcinile biologice ale dragostei, dezvăluind delicata țesătură a sufletului uman. Este vizibil că iubirile sale se desfășoară după celebre modele culturale, Goethe în primul rând.

Și fraza următoare nu sintetizează numai concepția lui Ioanide despre dragoste: „Iubește statornic numai o femeie, pe aceea care se alătură gândurilor tale, și când e tânără, și mai ales când a încetat de a fi. Dar nu întoarce capul ipocrit de la altele, multe sunt divin de frumoase. A fi nepăsător față de ele înseamnă să fii apatic în general, și deci frigid față de propria ta tovarășă de viață“.

Fraza aceasta dezvolta dintr-o perspectivă individuală una din opiniile lui Sainte-Beuve, exprimate în *Causeries du Lundi*, la 22 iulie 1861: „Orice mare poet, orice mare romancier are cortegiul lui de admiratori și mai ales de femei, care-l exaltă, îl înconjoară, îl iubesc, care se sacrifică din toată inima pentru el...“³⁵. Criticul francez amintea admiratoarele lui Chateaubriand, Lamartine, Balzac, Bernadin de Saint-Pierre, Rousseau ș.a. Reluând ideea, G. Călinescu îi infuza o inedită

³⁵ Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, alese și traduse de Pompiliu Constantinescu, Editura Fundațiilor, București, 1940, p. 289.

nuanță: omul, îndeosebi individul de excepție, nu poate fi perfect!

Zbuciumul din aceste pagini de dragoste a trecut nealterat în poezia călinesciană. Cine citește atent capitolele IV, XVII și XXI din *Scrinul negru* nu poate să nu observe ecoul cuvintelor și gândurilor lui Ioanide transfigurate poetic în ciclul erotic *Statornicie* din *Lauda lucrurilor*. Iubirea lui Ioanide închide un inexprimabil respect pentru femeie. „Adevărul e, se confesează Mihaelei arhitectul, că înainte eram mai bătrân. Tinerețea se învață, și gingășia e, ca și stilul violonistului, efectul unui îndelung exercițiu. La douăzeci de ani eram brutal și stupid, umblam după femei, nu prețuiam femeia. Atunci n-aș fi îngenuncheat, căci n-aveam respectul și mi-era teamă de ridicol“, – și e un omagiu de nedisimulată vibrație adus gingașei făpturi feminine: „Am învățat cu vremea să șoptesc, să sărut și să legăn, am învățat iubirea și sentimentele delicate, mi-am luat doctoratul erotic citind pe Petrarca și pe Goethe. Nu mai sunt sfios. Când iubesc o femeie, îi poruncesc în genunchi să mă lase s-o slăvesc“.

Privit retrospectiv, Ioanide rămâne cea mai complexă, de până acum, tentativă de cuprindere în romanul nostru a personalității excepționale, a geniului.

2. Poetul

O întrebare pusă direct sau indirect în ultimul timp se cere lămurită din capul locului: este G. Călinescu un poet mare în accepțiunea în care folosim epitetul referindu-ne la Blaga sau Barbu? El însuși și-a caracterizat producția poetică din anii 1926–1928 drept „poezii improvizate“. De ce să nu-l credem și să căutăm aici semnele unei excesive modestii? Poetul și-a scrutat atunci propria-i lirică cu ochiul criticului, a observat friabilitatea ei și zădărnicia continuării. Cum se explică totuși liniile de rezistență ale volumului din 1937? Este învederat că mijloacele critice obișnuite folosite în analiza poeziei lui G. Călinescu nu s-au arătat prea oportune. S-a vorbit pe larg despre

romantismul său, a fost întors pe toate fețele clasicismul călinescian, s-a vorbit despre modernism. Romantic? Clasic? Modern?

2.1. *Poesii*

Lăsând la o parte prejudecățile, atragem atenția asupra unui fapt neobservat până acum: volumul de *Poesii*, din 1937, este în esența lui o variantă a comentariului critic pe marginea capitolelor *Cadrul psihic* și *Cadrul fizic* din volumul al IV-lea al *Operei lui Mihai Eminescu*. Izolarea unor fraze exemplificative, spre a sugera „izvorul” poeziilor, este imposibilă. Ar însemna să recopiem textul *in extenso*. Dar între atmosfera generală a comentariului critic și universul poeziei călinesciene se găsesc similitudini de substanță. Criticul a descoperit, analizând poezia eminesciană, marile teme poetice și poetul le-a utilizat. Aici se află, așa zice, cheia poeziei lui G. Călinescu: poetul așază în tipare preexistente un conținut sufletesc de natură intelectuală. Lirica lui G. Călinescu este o poezie cărturărească, livrescă în ultimă instanță, dar de o incandescență dusă până la alb uneori. Fundamental intelectualizată, invadată de mitologie, ca bucolicele și georgicele virgiliene, poezia lui G. Călinescu e menită să fie gustată de intelectuali.

În lumina considerațiilor de mai sus, departe de a construi „o diversiune” ori „un capriciu intelectual”, volumul de *Poesii* din 1937 ne apare într-adevăr expresia unei lirici „încă tănuite” – atributul pus de critic în *Istoria literaturii române...* trebuie înțeles ca o aluzie la poezia ce avea de gând s-o scrie – și grupa unsprezece poezii, dintre care zece erau inedite. Surpriza a fost unanimă. În intenția poetului, *Poesii* ilustrau un anumit program, prin program înțelegând sugerarea ariei preocupărilor sale poetice. Bizuindu-se și pe compunerea grafică a volumului – pe coperta de o sobră eleganță, titlul, tipărit cu albastru, era încorsetat într-un dreptunghi negru; pe pagina interioară, mari sălcii își desfăceau pletele peste o piatră funerară, de unde, încrustat în marmură, chipul unei femei zâmbea bărbatului așezat pe o bancă; contopit parcă cu natura

înconjurătoare —, mulți au crezut a intuit în *Neoromantica* orientarea programatică a autorului. Privită din perspectiva timpului, poema respiră un suav parfum de veche litografie. Două sunt ipostazele aceleiași imagini tipic romantice. Prima, statică, sugerează atitudinea de visare, detașarea de contingent. A doua imagine e dinamică. Impasibil, „solemn și elegant“, poetul rătăcește în același peisaj romantic: „...tăcut, / Cu mâninile la spate, cu coamele pe umăr, / Se preumbla prin codri cătând solemn un număr / De trestii pentru orga cu fluierul acut“.

În *Ghenca*, una dintre poeziile citate de critica timpului ca fiind mai reprezentativă, atenția poetului este reținută de interiorul vetust, decrepit. Bănuită într-o grădină imensă, casa mătușii pare „moartă“. Prin ușa deschisă „pe an numai o dată“ în fața aceluiași unic vizitator, lumina curge lacomă înăuntru. O clipă, ochii rămân orbiți de contraste. Colțurile camerei „au străluciri de mină“, „păianjenii armată“ se ascund îngroziți. Șoaptele și zgomotul pașilor „nasc“ „huruituri de grote“. Clipind des „ca pasărea de noapte“, „năucită de zgomot și lumină“, mătușa ascultă cu indicibilă suferință anuala și malițioasă rugămintă a nepotului: „Să-mi dai o linguriță din vechea ta dulceață / De trandafiri...“ și face totul pentru a o întârzia. În mâinile ce pipăie nervos „un mușuroi de chei“, în amnezia subită ce o cuprinde când trebuie să-și amintească „unde s-a răătăcit borcanul“, în tremurăturile „viclene“ cu care cheia pătrunde „în broasca ruginită“, poetul a intuit caracterul unui posibil Hagi Tudose feminin. Aducerea dulceții e prilej de subliniere a interdependenței regnurilor: „Uscată ca o lavă, cu smălțuri de coral, / Solidă, fără vârstă, cu miezul mineral“, și, ronțâind-o, poetul are senzația topirii cristalelor în gură.

În *Melodii*, întors spre propria-i copilărie, poetul re-trăiește contactul inițial cu viața: „Copil, abia făclia unui crin / În mâini țineam, paharul dus la gură / Era o urnă rece, o figură / De-arhitectură grea luciosul scrin...“. Dar copilul, receptând nebuloș stimulii nediferențiați suficient ai lumii exterioare, simbolizează omul aflat în pragul civilizației, copil el însuși, străduindu-se să înțeleagă mecanismul lumii. Evenimentele

comune iau proporții fantastice și totul pendulează între vis și realitate. Patul, asemeni unei preistorice jivine, „mârâia pe labe groase de leu“; pendulul „vâjâia“; oglinda „ardea“ și-n cristalul ei fierbeau „istorii fabuloase“; „tavanul se urca prea sus“, „globul de cer“ se izbea de ramurile copacilor.

Străbătute de o viziune globală asupra lumii: *Geologie*, *Cosmogonie* și *Melancolie* sunt trei etape cosmice, marcând efortul pătrunderii în infinitul inexprimabil. Pe fiecare treaptă, unghiul de perspectivă crește proporțional cu dimensiunile obiectului contemplat. Pe prima, interesul e absorbit de imaginea grandioasă a efemerității vieții umane; pe a doua, poetul aduce în câmpul de observație planeta ca parte integrantă a sistemului solar, a cărei viață este, teoretic, limitată, raportând-o la imensitatea celei de a treia trepte, a galaxiei, ea însăși trecătoare.

Pentru G. Călinescu, visul constituie, în *Vânătoare*, mijlocul evaziunii în chiar țara visată. Pe spatele unui „puternic armăsar“ la acel ceas al nopții când „ușa doarme și lemnul grinzii crește“, poetul se îndreaptă spre tărâmul de vis. Peisajul e nu mai puțin fabulos: munții sunt acoperiți cu „perii de păduri“, coniferii își odihnesc vârfurile „în lună“, văile sunt de cenușă, iar lacul, subliniere a aceleiași interdependențe a regnurilor, are „apa verde / Ce merge-n sticlărie și smalturi până-n alt / Tărâm cu prunduri negre și cu tavan înalt / În care-un pește roșu se-nalță și se pierde...“. Spre acest lac se trag însetate turme de bovine și cerbi cu podoabe capilare arborescente. Peisajul de ansamblu e fixat pictural, dar versurile nu pot ascunde livrescul: „O, ce păduri enorme și ce tăceri nedrepte! / Cum totul pare-n somnuri pe-un emisfer granitic, / Săpat de-un vis arhaic în turlle lungi și trepte!“. Ridicat în scări, strângând între pulpe coastele calului, vânătorul sloboade o săgeată, și visul se sfarmă haotic: „brădetul se frământă“, lacul scade „coclit“, din ape „ies lumini“, și ochiul reține imaginea sutelor de picioare pierzându-se în depărtări. De remarcă că sugestia centaurului nu vine din Eminescu.

Vânătoare e o introducere în mitologie, de unde au rezultat foarte bunele poeme *Fragment epic* și *Herodot*, IV, 8–9.

În primul, o herghelie imensă se mișcă încet, apăsător în decorul terifiant al unei țări ce pare scoasă din visul halucinant anterior; copacii sunt mărunți, chirciți; pământul – uscat, sticlos; bolovanii, enormi, albiți de soare, sunt risipiți în zare ca niște oseminte, iar câmpurile, aride, „fără grâu“. Peste „neagra, nechezătoarea trupă“, plutește aievea pe „țepoasa crupă“ a unui cal voinic, „cu mâna-n șold“, un războinic gol. Pierdut sub soarele apăsător, în mijlocul unei mări de capete, călărețul are senzația răcoroasă a rățcirii printre pinii unei păduri de picioare, aluzie la aceeași unicitate a materiei. Monotonia strivitoare a drumului este întreruptă de două evenimente. Simțind în nări răcoarea unui „arc de râu“, furișat „ca o uscată gheară“ prin prundul „cărunt de grea bolovănie“, herghelia, după câteva clipe de șovăire, țâșnește într-o cavalcadă fantastică. Al doilea eveniment e lupta cu centaurul. În timp ce cabalinele sorbeau cu nesaț apa rece, văzduhul se umplea „de mari nechezuri rele“. Pe mal, „...pe patru pulpe / Sălta un om cu gura lăptoasă, mâniată, / Adevărat centaur cu pielea învârstată / De pete ebenine și-afumături de vulpe“. Lupta, notată laconic, se desfășoară cu repeziciune; încălecând pe „picioarele răpite“ ale străvechiului animal, poetul trăiește sentimentul transformării într-un „centaur cu-o mie de copite“. Și turma, învăluită în pulberi, se pierde în depărtări, în aceeași apăsătoare somnolență.

Din relatarea lui Herodot despre cea de-a zecea faptă pe care Heracles o săvârșise la cererea oracolului de la Delphi și din porunca lui Eurytheus, Călinescu a scos, în *Herodot*, IV, 8–9, o piesă de un dens lirism. Atenția se concentrează asupra uriașei turme de vite a lui Geryon, în mișcare, în mijlocul căreia, „călare pe-o grea iapă / pieptoasă, fumurie“, răcnea un văcar bărbos. Numai schițat, mersul turmei este un pretext, secvențele reprezentând diferitele stadii ale geologicului. Pe un podiș calcaros, turma ce acoperea zarea „cu valuri“ se mișcă istovită. Însotite, vitele se aplecau să lingă bolovanii albiți de soare și, sub căldura toridă, sudoarea „se scurgea-n râulețe“. Următorul moment reprezintă secvența abundenței. Pe dealuri cu „iarba deasă, tare“, vacile se-ndeasă „molatice“. „Miroase pretutindeni a lapte și gunoi / Și câteva cornute pasc leneș, solitare“. Peisajul

mediteranean e înlocuit cu „frigul unei păduri cu bradul rar“. Versurile transmit admirația în fața unui spectacol rămas, se pare, din vremurile îndepărtate ale începutului cuaternarului și a cărui măreție concurează cu minunile lumii vechi. E, de fapt, ceea ce criticul admirase la Eminescu: „Copacii se-nălțau ca niște lungi pridvoare / De marmuri verzi spre-a cerului profundă schelărie / De mari cupole de-aur și fără sticlărie [...] // Pădurea era rece și lungă ca un mit. / Cădea în țurțuri neagra, noptatecă zăpadă, / Molifții creșteau iute și-n templul adormit / Punea-ntr-un trunchiuri luna câte-o lucioasă spadă“. Ieșită din codri, turma, aflată undeva lângă bătrânul Istru, trece „pe-un băragan de papuri și veștede nămoale“ și-apoi se pierde în stepele nesfârșite biciuite de crivăț, „acolo unde-i sticlă și pomii mor de ger“. În această primă parte, Călinescu dezvoltă ceea ce Herodot numai schițase, iar episodul narat minuțios de istoricul grec e comprimat în două strofe ce alcătuiesc a doua parte a poemului. Hercule, toropit de somn, adoarme în zăpadă, pândit de vicleana Echidna.

În ambele poeme se observă existența unui plan inițial, format dintr-un nucleu epic ce se menține la nivelul trăirii nemijlocite. După ce datele firului narativ au fost expuse, planul inițial rămâne, mai mult sau mai puțin, static și servește conturării unui simbol. Acest al doilea plan evoluează în fapt, și lirismul arde deasupra, răspândind parfum de lumi apuse. Este aici o încercare de a concura imaginea Greciei „mai sălbatice“ din *Memento mori*.

Gnosă și *Pedagogie*, sub nivelul artistic al celorlalte piese, anunțau erotica de mai târziu. Ultima prefigurează ciclul grec, din *Lauda lucrurilor*, poetul desenând caracterul unei anume femei, care, cu nervii biciuiți de întâmplări fioroase, se aruncă indiferentă în brațele „celui mai tare“: „Eu vreau ca la ani cincisprezece / Din patru unghere eroii să plece / Și-ntr-o cruntă, orbească bătaie, / Să rămân ca o mică arătare / În mâinile celui mai tare / De care, râzând, să mă tem, / Să-i fiu noroc și blestem“.

2.2. *Lauda lucrrurilor*

Începând cu anul 1944, poetul e întâlnit în periodice. La 23 ianuarie, *Vremea* îi publică douăsprezece poeme, printre care: *Omagiu Dianei*, *Muzică de sfere*, *Statui*, *La apa Vavilonului*, *Împăcare*, *Măr tăiat*, *Coliziune*, *Păpădia* etc. Sub titlul mai multor poezii îi întâlnim semnătura în *Caiet de poezie* nr. 2, februarie 1947, și în *Revista Fundațiilor Regale*. După o tăcere de mai bine de un deceniu, poetul începe din nou să publice versuri în *Steaua*, *Contemporanul*, *Gazeta literară*, *Luceafărul*, înainte și după *Lauda lucrurilor*.

Din poezia lăsată afară la apariția volumului din urmă, nu se poate recupera mai nimic. Peste tot e învederată intenția de a face o lirică pe temă. Versurile din *Caiet de poezie*, de pildă, reprezintă o ilustrare teoretică a propozițiilor critice din *Universul poeziei*. Poetul slăvește avioanele: „A ajuns pitică Terra, / Nu mai sunt deșerturi, puste, / Ocolim prea iute sfera, / Suntem sprintene lăcuste. // De-ar veni Isus cu vaste / Albe-arhanghelești coloane, / I-am ieși în cer cu-o oaste / De cinci mii de avioane“ (*Avioane*); aerul: „Divin, subtil, indiscernabil aer, / Tu, dintre începuturi aliment, / Al Logosului sacru aliment / Când s-a stârnit primordialul vaer“ (*Aerul*); varza: „O, varză, care strângi cu-atâtea rochii / Imaculata-ți carne viscerală, / Pudoarea-ți candidă, aurorală, / Care-amăgește monotonă ochii...“ (*Varza*) etc., etc., dar gravitatea tonului nu poate acoperi lipsa lor de valoare.

Volumul ultim de versuri, *Lauda lucrurilor*, cu subtitlul: *Poezii* (1938–1963), angajează un dialog cu opera-i poetică anterioară. *Impostură* reia și explică, din perspectiva sporului anilor, mai vechea ipostază romantică. Poetului singuratic din *Neoromantică*, G. Călinescu îi opune imaginea unui participant activ la treburile „obștii“: „Când coama-mi străluci la tample sideral, / Mă coborâi în vale ca un Virgil pe cal / Cu lira într-o mână, cu hățurile-ntr-alta [...] / Descălecai. Le-am zis: în obște mă prenumăr, / Lăsați-mă bușteanul să-l țin și eu pe umăr...“.

În ciclul *Lauda materiei*, ca și în alte poeme, definitorie pentru poezia călinesciană mi se pare a fi împingerea meditației

poetice spre aspectele generale ale existenței. Viața, iubirea, creația ori moartea sunt aspecte fenomenologice ale unui tot material, de unicitate indestructibilă: „Tot universul nu este / Decât joc de mari curcubeie. / Ce este-n planetele șapte / S-ascunde în elemente, / Bolta e stropită cu lapte, / În lapte-s de stele fragmente. // Cerescul așezământ / Are un infim consonant / Diamante găsești în pământ, / Pământu-i pe cer diamant“.

Însă perspectiva macrocosmică a viziunii, galaxia însăși nefiind decât o continuitate firească a materiei în univers, a avut-o Șun și a împărtășit-o lui Hi-Ho. Restrâns apoi la harta în relief a globului ce se rotește continuu, expunându-și fețele privirilor, poetul sesizează aceeași universală conexiune a fenomenelor și laudă elementele naturii în maniera lui Francesco d'Assisi. Slăvește fluviile mărețe, oceanele fără sfârșit și bulgării strălucirii de sare; admiră clocotul vulcanilor, simte cutremurarea pământului sub masa turmelor de elefanți și aude zvâcnitul materiei: „Zvâcnind materia crește, / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de pește. // Pădurile se-nmulțesc robuste, / Pășunile exală efluvii...“.

Chiar universul casnic intră în circuitul etern al naturii. Nevăzuți, greierii au umplut până la sațietate rafturile de stejar ale bibliotecii, soba, ușa, dușumeaua. Prin paginile tomurilor, prin sertare, în ceasornic, printre foile risipite pe masă, greierii se fac simțiți într-un coral enorm, și poetul are, o clipă, impresia rătăcirii într-o vegetație năvalnică: „Veneau de pretutindeni scârțâiri / În râuri limpezi și subțiri, / În măruntele ferăstraie; / Părea că în odaie / Crescuse deodată o livadă / Și buruieni în ladă...“ (*Greierii*). Poezia e o transpunere fidelă a poemului în proză, cu același titlu, apărut în *Viața literară*, în 1927. Percepției vizuale din *Lauda materiei* i se substituie acum percepția auditivă. Coralului interior i se asociază orchestrația exterioară, și, în liniștea nopții, poetul distinge armonizarea sunetelor dispartate ale materiei. Plesniturele minuscule ale celulelor ce se-nmulțesc în firele de iarbă se transformă la scara întregului univers în sunete vibrante de orgă: „Molifiți, trunchi de stejar / Cu tunete de orgi răsar, / Și sub al cerurilor naos / E-o muzică de haos“, de unde se transferă spre spații cosmice.

Eternul e sfâșiat de „armonii de sfere“, și în mișcarea lor planetele emit sunete nu mai puțin ciudate, care, conjugate cu muzica terestră, se transformă într-o simfonie siderală. Universul cântă!

Percepând universul ca un tot, poetul închină ode elementelor*. Ca și cei vechi, glorifică focul „străveziu la trup“, metalele, sarea, cărbunele, fierul, lemnul. Polemizând parcă indirect cu romanticii, iubitori ai lunii, astru rece, cu reflexe verzi-albastrii, Călinescu se declară a fi un poet solar: „Tu nu ești astrul meu, o lună, / Ce numai noaptea te deschizi, / Cărnoasă, rece mătrăgună, / Întunecată de omizi“. Îl înfioară, mai ales, jocul de umbre al lunii ce recheamă atmosfera umedă a cavourilor. Ea îi sugerează, prin analogie, veșnicia: „De fluxul tău eu mă feresc, / Să fiu cu umbra laolaltă / Frate de cruce nu doresc“. De aceea, poetul cântă soarele „cu coamele roșii“, simbolul vitalității; el risipește umbrele și insufflă energii. Sub razele lui se desfășoară de veacuri, ca într-un imens ritual, marile procese creatoare, eforturile gigantice ale omenirii de a supune materia.

La Călinescu, ca și la Blaga, omul apare ca o întrupare delicată a materiei. Femeia este o Galatee sculptată dintr-un conglomerat alcătuit din regnurile fundamentale: *mineral* („Rozina, ai mulți strămoși. / Prin unghii tu ești rudă / Cu munții cei stâncoși, / Ai jad în carnea crudă“), *vegetal* („Din algă, iarba groasă, / Jucând în mări crispate / Ai coama grațioasă / Ce-ți cade lung pe spate“) și *animal* („Bunic ți-este mamutul / Greoi la călcătură, / De monștri vechi temutul, / Căci fildeș ai în gură“ – *Geneză dialectică*). Îndeosebi, vegetalul predomină. Образul are prospețimea și răceala parfumată a mărului „abia rupt“. Părul, resfirat cu degetele, dă impresia rătăcirii printr-un „desiș abrupt“. Întregul corp: „Genunchi, picioare, subțirele tău bust / Și mirul gurii tale, / Tot ce respir și-ating cu buza are gust / De cărnuri vegetale“ (*Epitalam*). Pentru Aretuza, „pieptul lat și păros“ al iubitului „E un lan cu spicul gros“, iar Erotocrit,

* Noi atragem atenția asupra intențiilor poetului, însă versurile cele mai multe, nu sunt realizate artistic. Am reținut și reprodus cu excepția stampei asiatică, *Lene feudală*, tot ce mi s-a părut valoros.

rătăcind prin vegetația luxuriantă a Asiei, are senzații de invertire a vegetalului: „Când zăream un chiparos, / Vedeam trupu-ți mlădios. / Gutui de vedeam mănunchi, / Cugetam l-ai-tăi genunchi. / De vedeam grâul în spic, / Mă gândeam la puful mic, / La pântecul diafan, / Ca vasul de porțelan“ (*Aretuza*).

Mineral în oase, animal în sânge, vegetal în păr, omul este un microcosm ce rezumă în linii generale macrocosmul, dar fragil, supus distrucției. Privindu-și corpul culcat la umbra unui copac, poetul are sentimentul contopirii cu natura: „Și boii m-ar sufla cu nările, și-ar linge / Pe frunte-mi sarea care din piele s-ar prelinge, / Și mi-ar mânca șuvițe din ceafă și din barbă / Crezând a fi vreo iarbă“. Pe picioarele încrustate cu mâl, furnicile se vor strânge puhoi, vrăbiile vor ciuguli sideful unghiilor și, încet, încet, conturile se tolesc și corpul, sumă a elementelor, se dizolvă în elemente.

Într-o bună parte a poemelor *Laudei lucrurilor*, conștiința poetului este torturată de problemele existenței. În decorul familiar al camerei, oglinda își pierde obișnuita funcție utilitară. Undele-i de cristal devin un depozitar al vârstelor. „Ca ploaia dâra unei crete / Spăl iute formele concrete, / Și ce-n caietul meu ai scris / Se șterge-ndată ca în vis“. Noaptea numai, apele se desfac și „ca fumul“ succesivele imagini ale omului își iau zborul: „Din mine zboară cu duiumul / Tot ce de ani eu ți-am furat / Când te priveai lung și mirat“ (*Oglinda*). Seara întinzându-se pe pat „cu-al nopții anteriu“ pe umeri, poetul are senzația multiplicării în identice ființe: „Alături de macat, / Dorm ființe-nșiruite / Sunt eu multiplicat / La vârste felurite“. Gândurile roiesc în minte: „Tot ce-am visat odată, [...] / Sosesc din alte vise / Visate-n nopți trecute, / Gonite spre abis / Și-acum din nou crescute. // Gândiri din ceasuri treze / «De unde», «Ce» și «Cum», / Construcții ipoteze, / Vin în cămăși de fum“ (*Patul*).

Cu alte mijloace, ideea este reluată în *Rochia de moar*, cântec al vârstelor desfășurat într-un halucinant decor romantic. În antiteză, sunt puse față-n față două file ale aceluiași individ:

– decrepitudinea fizică a octogenarei pictată în maniera lui Goya din *Caprichos*, căreia „flăcările violete“ îi desenează pe față un joc de umbre: „Ochii mocneau striviți ca două mari

stafide, / Alunecați la vale în foarte-adânci firide. // Pe ici, pe colo o geană, ca de măceș o țeapă, / În pleoapele gălbui ca foile de ceapă, / Obrajii pământii înscorțoși și creți, / Acoperiți cu pielea unor uscați bureți“

– și adolescența fermecătoare: „O fată cu-ochi de agriși în candid melancof. // Ca piersica prea coaptă e fața-i purpurie, / De rupi pielița moale și carnea se sfâșie, / Cu unghii conabii ca floarea de glicin. / Ea-n masa mea lovește pe dinți de clavecin“.

Meditația asupra vârstelor era firesc să ducă la dialogarea cu timpul și istoria. Emoția provocată de curgerea timpului se găsește la poeții mari de totdeauna. De la antici, care o cunosc sub numele de *fortuna labilis*, la Leopardi, căruia implacabila trecere a celor omenești îi dă, cum singur mărturisește, senzația unei intense dureri organice: „...o înclăștare / sălbatică a inimii mă-ncearcă / gândindu-mă că toate trec pe lume / și aproape toate trec fără de urmă...“ și până la amara concluzie eminesciană: „...eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător“ din *Memento mori*, tema a generat piese de un tulburător lirism. G. Călinescu propune o înțelegere dialectică a fenomenului. Ființa umană e vremelnică, dar în natură persistă un neîntrerupt proces de transformare a elementelor. Timpul ireversibil nu este altceva decât continuă dezvoltare, infinită negare a negației, înnoire. Atunci: „Ce este oare viața?“. Ca să înțelegi procesul vieții „Cu mine vino să veghezi din noapte / Și până dimineata...“, zice poetul. Numai așa vei avea posibilitatea să simți „...cum lucerna / Trifoiul cresc din lumea lunecoasă / Făcându-ți vie perna / Pe care mâini o vei culca sub coasă“. Dialectica vieții îi apare la scară universală ca un spectacol grandios: „Dând hrană florilor, / Se scoală morții ca-ntr-o înviere, / Și din esența lor, / Fără răgaz, albina scoate miere“ (*Cositul*). Altă dată e reținută latura vegetală a procesului; „Din morți răsar crizanteme, / Greierii cântă-n sicrie“ (*Lauda materiei*). Anotimpurile înseși sunt un perpetuu mijloc de reînnoire a firii. Poetul ridică un „cântec de slavă“ zăpezii „spumoasă ca laptele ce dă în foc“ (*Lauda zăpezii*), intuiește melancolia căderii frunzelor (*Toamna*), cântă roadele verii (*Rânduială nouă*) și, prins de continua mișcare ascendentă, nu mai are răgaz să se gândească la vârstă: „Trecutul țipă-n urmă, /

C-un salt săr peste punte, / Scânteia piatra scurmă / Când mă ridic pe munte / [...] Sunt tânăr sau bătrân? / Alerg spre viitor, / Spre stele focul mân, / Zburând din nor în nor“ (*Primăvara*).

Munca definește coordonatele omului în raport cu realitatea înconjurătoare, și poetul îi aduce laudele cuvenite: „Tristețea este stearpă“ e și titlul poeziei, „iar fapta lăudată“; „Fii fraților tăi pildă, de ești cu-nvățătură / De mari isprăvi te-apucă. / Pe cremenea cea tare fă foc de arătură / Și mărire usucă. / Pădurea nu te-nșele cu plânsetele-i vane, / Înfinge-n trunchi toporul. / Cuptorul înroșește, fă secere, ciocane / Pentru întreg poporul“. Dintr-o asemenea concepție au izvorât *Brazii* („În munți am auzit o surdă canonadă, / Crezui că stânci imense au început să cadă. / Izbeau în brazi topoare. Cântau c-o sfâșiere / Vibrante joagăre, harfe forestiere“), ori *Mistrețul*. În pădurile ciclopeene, evocate în *Vânătoare* și *Herodot IV*, 8–9, scăldate acum în zăpezi imense, poetul, războinic get, c-un ochi acoperit de promoroacă, semănând cu Polifem, taie, răcnind sudalme, brazi uriași, îngrămădește „trunchi peste trunchi“, încinge foc strașnic și peste mormanul de jăratec învârte un mistreț „îmbălsămat cu mirodenii / Și miruit cu vin de preț“.

Un mănunchi de pasteluri livrești (*Agricultură, Rânduială nouă, Tractorul, Grâul nou* etc.) sunt închinat muncii agrare. Ca și Virgilius, Călinescu gustă deliciile vieții agreste, căreia îi închină un *Georgicon** de factură modernă, dar tot poemul reproduce cuvânt cu cuvânt un monolog al lui Șun.

În erotică, se simte mai multă originalitate. Cu câteva excepții, când, accidental, apare fecioara „crudă“, aflată la hotarul incert dintre copilărie și adolescență („...încă un arbust / De cincisprezece ani, / Gutuie sâinii, acrișori la gust, / Grumazii

* Și aici, frazele lui Șun au fost ulterior dezvoltate în poemele: *Georgicon, Brazii, Mărețe, fără seamăn*. Procedul poate semnifica năzuința epuizării unei atitudini lirice favorabile, dar se răsfrânge negativ asupra realizării estetice. Prima parte a *Georgiconului, Brazii* nu mai au gravitatea hieratică a monologului lui Șun. Poemele erotice *Statornicie, Cu mâinile amândouă* ș.a., intrate în țesătura dramatică a pieselor de teatru ulterioare, își păstrează individualitatea, încă prin punerea într-un context anumit strălucirea lor e ștearsă. În schimb, scenele nu au valoare deosebită. Cititorul simte că ceva e făcut, că focul inspirației este înlocuit cu răceala rațională a meșteșugarului.

diafani“ – *Război troian rezumat*), Călinescu cântă o singură femeie: fata „cu ochi albaștri“ de care s-a îndrăgostit odinioară Felix, enigmatică Otilia, Tily, Til, Lil. Ca și pentru Felix, chipul Otiliei se încheagă din notații disparate, rezultatul fiind un portret, creionat în linii de suavă simplitate. Proiectată de-a lungul veacurilor, Otilia e văzută, paradoxal, în permanență la anii încântători ai tinereții. Implorând regelui Solomon „apă vie“, poetul motivează convenția „Vreau s-o țin curată / De-a pururea nevătămată, / Cu gloria cântării / Și prospețimea mării, / Sclipitoare ca rubinul, / Neprihănită ca și crinul, / Răcoroasă ca un lac, / Și floarea de liliac“ (*Apă vie*).

Bărbatul, în schimb, nu are o identitate anume. Iubind o unică femeie, el trece prin ipostaze felurite, reîncarnându-se succesiv în războinicul antic, în orientalul rafinat, în indolentul feudal sau în omul epocii moderne. Dar momentele fundamentale ale istoriei umane (Antichitatea, Evul Mediu, Epoca Modernă) nu sunt decât conturarea alegorică în timp a vârstelor omului. Cu alte cuvinte, poetul capabil de *visio intellectuali* se transpune pe sine pe diferite trepte ale istoriei și re trăiește experiențe felurite. Înlocuirea principalelor ipostaze ale eului erotic prin epoci istorice adiacente îi prilejuește o dialectică de mare finețe.

Ascensiunea pe treptele istoriei este însoțită și de înaintarea în vârstă a poetului, care, alături de femeia iubită, nu simte totuși sporul anilor: „Cu capul tău pe umăr / În viitor eu cresc, / Rămân de-a pururi tânăr...“ (*Nu mă muștra*). Chiar dacă unitatea pare intenționat sfărâmată, poeziile ciclului erotic se însumează într-o gingașă „cântare“ a erosului, *Statornicie* rezumând, până la urmă, istoria erotică a umanității.

Cu *măinile amândouă* constituie preludiul. Vârstei indecise a adolescenței îi corespunde, pe plan istoric, copilăria omenirii. Coborât spre începutul unei ere ce abia mizea, poetul sondează, în timp, stratul cel mai de jos al geologiei sufletului uman, surprinzând ivirea sentimentului de dragoste. Într-un eden lipsit de frumusețile paradisiace convenționale: „Răcoare îmi da râul, / Mă-nbălsămam cu crinul, / Ca mierea-mi părea grâul, / Plin de tărie vinul“, poetul „tânjește“, căutând „în unde

de ape și oglinzi“, asemenea legendarului Narcis, imaginea unei ființe „de-a cărei gingășie“ îi „era și dor și teamă“. „Dar într-o zi vestită, / O ușă s-a deschis, / Frumoasă și smerită, / Tu ai descins din vis. // Mi-ai zis zâmbind: Sunt eu! / Cu mâinile amândouă / Te chem în veacul meu / Spre-o primăvară nouă.“

Tinereții tumultuoase, cu sânge fierbinte zvâcnind în vine, înclinată spre fapte eroice și visare, îi corespunde momentul Greciei antice. *Chloto* pregătește discret cadrul: „Pe seară câteodată mă plimb prin vis agale / Pe lângă temple vechi cu frize și astrogale. // Printre măslini și cipri pare-mi-se / C-aș fi putut să fiu Ahile sau Ulise“. Poezia conține în germene temele fundamentale ce rezumă întreaga istorie și mitologie greacă. Prin *Chloto*, poetul coboară în universul apuselor civilizații mediteraneene: strălucesc în soare coloane zvelte, răsună sandale „pe lespezi albe“ de granit, foșnesc păduri mlădioase de finic, se unduiesc sub briza mării smochini, chiparoși, măslini și valuri se sfarmă neistovit de țărături... În zare se ghicesc lanuri de grâu și stepe nesfârșite. În *Război troian rezumat*, doi greci se luptă turbați pentru „o mică Elenă“. *Eu sunt grec*, cea mai bună dintre cele trei poezii, creează în tonuri sobre, asemeni desenelor de pe o urnă elină, un tablou plastic. Culcat pe nisipul fierbinte „lângă unda sărată a Pontului negru“, poetul are, aidoma Cezarului eminescian, viziuni fantastice ale trecutului. Personificată în Thetis, marea își „aruncă pe țărături pletele-i îngrozitoare“, se aud „în scoica urechii“ cântând „mii de sirene“, se văd alunecând cu țipete prelungi, ca niște mari nori albi, stoluri de pescăruși deasupra valurilor. Și în acest coral mitologic, „nave cu vâsle lungi“ se îndreaptă greoi spre țarm; lemnul ud, ornamentat de scoici, exală arome de nuci putrede, iar pescarii „cu bărbi ascuțite, goi, își răstoarnă plasele.

Când, sub „dealul de scrumbii argintii!, zărește „o albă sirenă“, „cu ochi ca două smaralde“, eroul zvâcnește în picioare și o îmbrățișează pătimaș, încercând senzația osmozei elementelor: „Amețit o sărut spăbatec pe gura crudă și rece, / Mi se pare că sorb o stridie vie“.

Secvența orientală evocă un eros rafinat, plin de ceremonii complicate, menită să țină nestinsă flacăra primei

iubiri. „Închisă tot în iatac“, Aretuza e o Penelopă transpusă în decor asiatic. Mărturisită naiv, ca în poezia populară, durerea aşteptării arde la suprafaţa cuvintelor, în timp ce Erotocrit peregrinează, precum Ulise, prin „cetăţi sumedenii“ cu unicul scop de a-i crea iubitei un decor fastuos: „Alergai în larga lume / Pe calul meu alb în spume. / M-am dus să cumpăr covoare, / Să-ţi le pun sub picioare, / Să nu simţi la gleznă trudă, / Să calci ca pe iarbă crudă“ (*Aretuza*).

Dezlănţuite furtunos în secvenţele anterioare, sentimentele înregistrează temporar, în momentul feudal, o stagnare. Viaţa se scurge leneş. Femeia „aproape dezbrăcată“ se contemplă la nesfârşit prin oglinzi, cântă, dansează. Pentru prima oară bărbatul are o îndeletnicire extranee iubirii: „Eu rigă într-o ureche, / Cărui de oşti nu-i arde, / Înşir rime pereche, / Păzit de halebarde“ (*O, Tily*). El e „părintele“ şi „domnul“.

Deosebirea de vârstă între îndrăgostiţi, simţită în *O, Tily*, e mărturisită direct în *Epitalam*. Atributele predecesorilor erau tinereţea ori forţa fizică. Acum, poetul, om al epocii moderne, se află la vârsta maximei intelectualităţi, şi erudiţia lui e coplesitoare: „Nimeni de vârstă-ţi darul de-a te slăvi nu are. / Toţi sunt nişte profani!“. Locul lui Felix l-a luat arhitectul Ioanide, care aduce femeii un altfel de elogi: „Eu ştiu să te slăvesc cu palmele pereche, / Precum în Vatican / Un papă umanist, uimit de lumea veche, / Bronzul atenian“.

Lucidă confruntare a vârstelor, *Interdicţie*, poemul contemporaneităţii pe plan istoric şi individual, e un epitalam de o delicateţe desăvârşită. Poetul reţine mai întâi diferenţa de vârstă, spaţial: „Stai într-un turn sclipind în depărtare / Şi, ca s-ajungi la mine, tu zbori peste-un abis“. O durere inavuabilă mistuie sufletul încercat de contradicţii: „La ora fermecată te-aştept cu îndoială, / De-ntârzii, simt o spaimă, de vii, melancolie, / Mi-e teamă de-acea zi în veci catastrofală/ Când nu te va mişca a mea thaumaturgie“. Resemnarea e nostalgică: „Din mine trupul tău nu se va face rodnic, / Puţin te strâng în braţe, mai mult te văd în vis, / Nu-ţi voi fi mire sacru, ci pururi un logodnic, / Să merg cu tine alături îmi este interzis“. *Interdicţie* e ultima ipostază, unica nejucată.

Deschis cu *O, tu, cu ochi albaștri...* („Te duc în patul biblic de cedru și-abanos / Neprihănită, goală, zvâcnid fără veșmânt, / Să dormi cu mine noaptea în sfânt așezământ“) și închis cu *Vin din Liban, mireasă*, ciclul *Statornicie* degajă o dragoste frenetică, senzuală. Metaforele, descinzând din *Miorița*, au prospețime, fructele și florile sugerând atributele feminității:

„Obrazul tău e coajă de măr crețesc, cărnoasă
E buza ca smochina,
Și răsuflarea ta de crin și chiparoasă
Miroase ca grădina,
Iar țâțele rotunde, cu miezul bun și tare,
Sunt două chitre coapte,
Ciorchini de tămâioasă, cu boabe mari, din care
Voi ciuguli la noapte“.

3. Dramaturgul

3.1. Șun

Cândva, peste țara bătrânului împărat Yao s-a abătut o germinație colosală cum natura nu mai cunoscuse din vremuri imemorale. Fluviile și-au ieșit din matcă și în mlaștinile enorme foiau șerpilor. Buruienile, scaietii și măracinii acopereau țarinile. Pădurile creșteau dese, trunchiurile arborilor căutând lumina aveau contorsiuni de șarpe și în întunecimi pândeau fiarele și păsările de pradă. Un vânt distructiv sufla deasupra împărăției: nu se aflau poduri și drumuri suficiente, negustorii erau necinstiți și judecătorii nedrepti.

Împăratul se dovedea neputincios a stăvili forțele naturii și indolența prinților vasali. Și Yao simte nevoia unui braț tânăr și viguros; atunci, asociază la domnie pe Șun, îi dă pe fiicele sale în căsătorie și-l ridică la rangul de King, întâiul sfetnic. Dându-i învoirea de a-și alege dregătorii, Yao l-a investit în fapt cu puteri depline. Cu sprijinul a cinci prieteni: Y, Ki, Ye, Sie, Kao-Yao,

fiecare posesorul unei virtuți fundamentale, Șun începe lupta cu neistovită energie.

Trei ani de zile, imense incendii au rumenit zărilor până în depărtări, iar cerul s-a acoperit de neguri. Aerul avea mireasma sanctuarelor de templu. Fiarele au pierit în jarul incendiilor ori în clocotul apelor, și ploile au curățat impuritățile, spălând pământul. Peste fluviile readuse la vechile albiu au fost aruncate poduri și mlaștinile au fost secate. Ogoare nesfârșite au luat locul smârcurilor și mărăcinișului. În ape se joacă pești roșii și aurii, în dumbrăvi cântă păsările, rațe și găște sălbatice își fac cuiburi în păpurișul rărit; pe pajiști pasc turme și herghelii.

Rod al meditațiilor mai multor cărți clasice ale Chinei, Șun, capodopera dramatică a lui G. Călinescu ne transpune într-o Asie arhaică, cu mai mult de două milenii înaintea erei creștine. Îmbrăcând haina alegoriei, Șun dezbate, ca și *Bietul Ioanide*, problematica omului superior în orânduirii sociale neprielnice. Șun este un Zadig asiatic de extracție umilă, și Yao, clarvăzător, punând mai presus de orice interesele obștii, se abate de la o tradiție statornicită din vechime când îi încredințează tronul veșnic. În persoana lui Șun se îmbină armonios chintesența însușirilor creatoare ale omului: „Meșteșugul olarului, iscusința pescarului și a vânătorului, hărnicia plugarului, gingășia cântărețului din lăută, cuminenția și cumpătarea filosofului sunt darurile sale“, îl caracterizează bătrânul filosof, dând expresie simțămintelor poporului.

Spiritul înclinat spre construcții abstracte, Șun gustă deliciile muncii fizice: „...pământul, iubite Yu, mă desfată cu deosebire, el este coca moale din care firea scoate toate formele sale. Bucuros țin mâinile ude pe argila jilavă...“, și închină un adevărat poem trudei nobile a plugarului, filosoful fiind dublat de poet: „Iarba udă de rouă îți răcorește gleznele și lutul moale îți mângâie tălpile. Risipiți pe câmpuri la mari depărtări vezi țărani pe urmele vitelor maiestuoase. Roata carului intră adânc în pământ, sudoarea îți curge pe obraji și pe umeri, dar vântul ți-o usucă fluturând aripile sale de mătase“. Alteori, adevărate sentințe, frazele lui Șun sunt turnate în bronz și studiate atent.

Împărat, Șun se dovedește a fi un desăvârșit păstor al noroadelor. Ceea ce iese mai cu seamă în evidență este uluitorul

său talent organizatoric. Conducătorul, argumentează Șun, e nevoit să caute singurătatea spre a emite judecăți nepărtinitoare asupra treburilor țării. Ar fi o greșeală să asculte păsurile fiecărui supus. Datoria lui este de a se distanța, metaforic vorbind, spre a avea permanent în atenție generalul. „Cine călăuzește bine țara, zice el, seamănă cu Steaua Polară care stă nemișcată pe locul ei, în vreme ce celelalte stele se învârtesc în juru-i.“ O stavilă în calea înnoirii sunt superstițiile. Turnătorului convins că munca i se irosește fiindcă duhul metalului dorește însoțirea cu tânăra lui nevastă, Șun, acceptând vremelnicele ceremonii exterioare, îi dă sfatul să nu-și arunce în cuptor soția, ci să ardă câteva șuvițe de păr și unghiile ei. Când Yao agonizează, Șun, neînduplecat, respinge leacurile medicului, care cerea pentru bolnav „sânge de prunc, câte o oca pe zi“: „...pentru ce aş jertfi sufletul copilului? Dacă viața se cumpără cu moarte, cine are dreptate să trăiască?“, încredințat fiind că decesul biologic al ființei umane e o lege firească a vieții: „Frunza îngălbenește și moare, râul seacă, pădurile se usucă, stelele cad, soarele însuși se va înnegri; ce mirare dar că bătrânii mor?“.

Șun nu este singur. Simte alături prieteni și poporul simbolizat de bătrânul Hu-He. Mersul lui Șun pe „calea netulburată“ – e și subtitlul piesei – întâmpină împotriviri. I se opun sfetnicii împăratului Yao. Kong-Kong, Kuan, Yn-Ce-Ciu și Huan-Teu, conduși de prințul San-Miao, alcătuiesc un grup de cinci puteri ostile, numărul mistic al elementelor opus antitetic dregătorilor lui Șun. Simbol al forțelor distructive, ei rezistă cu strășnicie reformelor, și vorbele le sunt date ca să-și ascundă gândurile, îndemn indirect la reflectarea asupra nesincerității în raporturile umane. Se răzvrătește Tan-Ciu, fiul împăratului, orbit de mânia că tronul nu i se lasă lui după datini. Conflictul macină chiar familia lui Șun, ce întruchipează însăși orânduirea socială bazată pe parazitism. Mama vitregă a lui Șun dorește ca Sing să fie ginerele împăratului Mao; Ku-Seu râvnește la soțiile lui Șun și, abuzând de autoritatea paternă, poruncește fiului să i le trimită în așternut ș.a.

Această materie formează substanța poemului dramatic în actele II-IV, rezultând un paralelism al situațiilor, o simetrie a evenimentelor de un farmec nespus. Întreaga piesă dă impresia unui ritual. Reduse la o trăsătură unică de caracter, privite pe latură categorială, personajelor le este propriu un anumit schematism, ce amintește de sculpturile primitive. Un anume automatism declanșează acțiunile eroilor și mișcările lor au grația balerinelor. Însă sub crusta ceremoniei, a păstrării ritualelor străvechi, se urzesc planuri diabolice. Sing e tentat să-și omoare fratele cu spada; Tan-Ciu încearcă să-l ucidă pe Șun cu arcul. Sfetnicii atâta ura celor doi și promet ajutor fiecăruia pentru ocuparea tronului, plănuind, firește, înlăturarea lor definitivă după pieirea dușmanului comun. Familiile sunt sfâșiate de pasiuni, și Ku-Seu ridică sabia asupra fiului; Kuan nutrește speranța pieirii lui Yu. Ni se înfățișează, cu alte cuvinte, un adevărat atentat al părinților împotriva copiilor. Și în mijlocul acestei lumi robite patimilor, Șun rămâne aparent neturburat, dar sufletul său, mâhnit, trăiește o crâncenă dramă. Înțelepciunea i se dovedește de neclintit: „Dacă părinții își ucid fiii, iar fiii părinții, dacă frații se dușmănesc între ei, aceasta nu e decât o întunecare trecătoare a cerului sau o părere, fiindcă lumea ar pieri de atâta neorânduială. Împăratul se bucură când vede armonia în jurul lui și se mândrește de haos, el se crede în virtutea veșnică și o urmează nestrămutat după canoane“.

Cu finețe, G. Călinescu sugerează climatul spiritual, politețea complicată de ceremonii nesfârșite. Reverențele durează nemăsurat și gândurile personajelor rostite în fraze lungi, în care contrastele de umbre și lumini abundă, sunt pline de savoare:

„- Fiu al astrului divin care se ridică pe arborele Kien-Mu, îl salută San-Miao pe împărat, am venit de pe moșia mea întunecoasă ca o noapte plină de cucuvele să închin Seninătății tale ființa mea vrednică de dispreț.

- Nu merit atâta plecăciune, grațios prinț, se întristează Yao. Eu sunt cel veșnic de dispreț. Sunt un om neputincios, un muritor care nu poate să înfrângă băltoacele și buruienile. Te-am chemat să mă mustru și să mă umilesc față de tine, căci nu

sunt în stare să fac din țara ta neorânduță o icoană a supremei înțelepciuni stăpânite de cele cinci fericiri“.

Dincolo de atmosfera asiatică, în *Șun* pulsează un indiscutabil fond autohton. La baza piesei stă o schemă universală, și plăcerea lectorului vine nu din ineditul întâmplărilor, ci din observarea faptului că dramaturgul rămâne permanent în tipic, intuind esențele, categoriile. *Șun* e Făt-Frumos, ori mai degrabă Harap-Alb pus la încercări felurite, din care iese întotdeauna învingător datorită agerimii minții, faptele menținându-se constant la hotarul incert dintre real și fabulos, conferind o aureolă mitică întregului. Dorindu-i pieirea, Ku-Seu, în virtutea puterilor părintești, poruncește fiului să-i repare hambarul; împăratul își ascultă supus tatăl, părintele îi dă foc, dar *Șun* scapă cu ajutorul unei frânghii rămasă sub o grindă. Pus să adâncească un puț, tatăl și fratele aruncă pământ deasupra; *Șun* descoperă intrarea într-un mormânt alăturat, pe unde iese nevătămat. Chiar conflictul din familia lui *Șun* reproduce în linii fundamentale conflictul familial din basmele românești.

Un ceremonial spumos învăluie judecata finală, *Șun* definindu-se fin psiholog. Păstrând forma exterioară, sfarmă în fapt fondul crud al pravilelor străvechi, și pedepsele sale, raționale și pline de bun-simț, însoțite și completate de sancțiunea forțelor ascunse ale naturii, înfioară, dar smulg și murmure de admirație, norodul deslușind aici un semn al divinității. Tatăl, înfrânt, se pleacă, alături de ceilalți, într-o reverență colectivă, înaintea fiului său și a cerului și peste întreaga scenă se sfarmă sunetul unui gong formidabil.

Personaj legendar, *Șun* oferea prezentului imaginea unui călăuzitor de popoare ce-și propunea drept țel suprem al vieții fericirea celor mulți și sugera un viitor echitabil. Apărută în 1943, când „liniile mișcătoare ale reflectoarelor și ciorchinii de lumină de o sinistă frumusețe ai proiectoarelor caligrafiau aproape în fiecare seară cerul“, piesa putea fi o formă de protest împotriva unor stări grave de lucruri.

La puțină vreme după apariție, un tânăr, atunci, critic³⁶, entuziasmat, emitea supoziția că *Șun* ar fi cartea unei

³⁶ Adrian Marino: *Comentarii la Șun, Ecoul*, an. II, nr. 157, 29 mai 1944, p. 2.

compensații iar eroul, autorul însuși. Apropierea – atrăgătoare – a fost primită cu răceală de G. Călinescu: „De ce să-i pară unui biograf obligatorie legătura dintre Șun și viața autorului? A fost supus acest autor, ca atâți alții, la atacuri de presă? Aceste atacuri de jurnal sunt insignifiante. Important ar fi ca atacurile, dure ori nu, să afecteze pe autor. Nu-l afectează. Autorul a suferit și altfel de ostilități, ca toți oamenii. Este însă un ins cu simțul ridicolului, care nu se ia în tragic, când sunt în viață mizerii mari, hidoase”³⁷. Fără să vrea, mima impasibilitatea lui Șun. Graba cu care se disculpă trebuie să fi fost provocată de încredințarea că piesei i s-ar fi putut da de oficialități interpretare politică³⁸.

Tot aici arată G. Călinescu caracterul livresc al inspirației: consultarea cărților lui Granet pentru crearea viziunii de ansamblu, însă intriga e luată din *Șu-King*, cartea versurilor; amănuntele sunt documentate, aforismele – autentice și fraze întregi, „mai ales cele prețioase, în șurule, sunt quasitraduse”. Avea dreptate. Toată intriga lui Șun e rezumată într-o *cronică a mizantropului*, intitulată *Familie chineză (Adevărul literar și artistic, nr. 751, 28 aprilie 1935, p. 12)*.

3.2. Poemele dramatice

În producția dramatică ulterioară, problematica omului superior se împletește cu realizarea erotică. Dramaturgul propune meditației atitudini diferite față de dragoste. Acțiunea se menține constant în Evul Mediu, și piesele au nu puține puncte de tangență cu erotica din *Lauda lucrurilor*. De altfel, gânduri, cugetări ale personajelor sunt constant convertite în teme și motive lirice, și invers.

În *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor*, regele dorește să-și împartă coroana imperială cu tânăra Ludmila,

³⁷ *Comentarii la Șun, Vremea*, an. XVI, nr. 756, 2 iulie 1944.

³⁸ Vezi și scrisoarea adresată lui T. Vianu, publicată de H. Zalis sub titlul *Dialog cu Tudor Vianu*, în *Gazeta literară*, nr. 11, 17 martie 1966, p. 6.

frumosul vlăstar, „bogat, de neam mare“, al unei familii ce râvnise cândva la tronul Cehiei. Însoțirea pare a fi potrivită („Ca nimeni altul am împăcat / Ce spune sentimentul cu rațiuni de stat“) și Otakar pune în hotărârile lui ceva din înțelepciunea lui Șun. Urmărind instaurarea armoniei, el curmă dușmănia dintre familiile feudale, eliberează pe Dalibor, fratele Ludmillei, rupe „hrisovul blestemat“, își numește cumnatul „starostele poeziilor din țară“ și-l roagă să-i rostească din parte-i Ludmillei „ia, așa, o poezioară / Precum că o iubesc / De dragu-i mă topesc“. Evident, lui Otakar îi lipsește politețea rece, distincția înnăscută, caracteristice suveranilor. El se exprimă ca un țăran autentic, drăcuie, își sărută zgomotos cumnatul și se caracterizează cu epitete apreciative, încântătoare. Pe această latură se apropie de omonimul său din *Călin – file de poveste*. Îndrăgostit, Otakar vrea să-i transmită Ludmillei subtil zbuciumul lăuntric, dar declararea dragostei are parfumul poeziei Văcăreștilor: „...ca să vezi pârjolul dintr-ai mei rărunchi / În fața ta, Ludmila, smerit cad în genunchi“. Întâlnim aici un tip primar de dragoste, o erotică elementară, neperversă. Și tocmai simplitatea îi conferă farmecul, atmosfera excluzând aprioric eventuala eficacitate a intrigilor de curte și planurile ambițioasei Tecla sunt sortite eșecului.

În *Secretarii domnului de Voltaire și Răzbunarea lui Voltaire* este ușor detectabilă schema *Luceafărului*. Voltaire este geniul. Ca în fața unui zeu, m-elle Toinon îngenunchează, și-i slăvește virtuțile, precum odinioară vechii indieni slăveau soarele. Nu mai puțin turburat de fermecătoarea Veneră, dar și puținel măgulit, Voltaire trece printr-un proces interior, ale cărui extreme sunt sugerate de sfaturile ireconciliabile ale celor doi „secretari“:

„*Nebunia*: Îndată strânge-o-n brațe, ca un neghiob nu sta.

Rațiunea: Un gest de violență nu socotesc prudent,

Eu zic că e mai bine să-i faci un compliment,

N: Cine-ndrăznește iute e totdeauna tare.

R: Admit, cu multă grijă, cel mult o sărutare.

Voltaire: Ce zici, Mam'selle Toinon?

M-elle Toinon: Nebunu-i adorabil! (Cu ochii în jos)
Ce spune Rațiunea e mult mai acceptabil“.

Octogenar, simțind cum se apropie „spre Haos împins de-al morții pinten“, *Voltaire* visează nostalgic un *altceva*, ar vrea să cunoască vraja „furtunii“. Lăsându-se pradă Nebuniei, filosoful închide Rațiunea și coboară din lumea abstracțiilor, abandonându-se tentațiilor terestre. Gestul semnifică hotărârea geniului de a păși în lumea celei pe care o iubește, spre a-i câștiga iubirea.

Răzbunarea lui Voltaire e departe de a avea monumentalitatea hieratică a renunțării Luceafărului. *Voltaire* este om și vina lui e de a fi crezut în religiozitatea deplină a dragostei copilăroasei Toinon. Începutul poemului, unde *Voltaire* meditează asupra comportării fetei, observată de la un timp, în vreme ce primește rapoartele secretarilor, e remarcabil, și un comic discret învâluie dialogul. Cel ce a robît inima lui Toinon este „un tânăr cu mustață“, înveșmântat „în uniformă albastră și plin de insolență“, ofițerul, simbol al superficialității, ce-și atrăgea odinioară imprecățiile lui Eminescu. Prin introducerea lui, G. Călinescu sugerează artificialitatea sentimentelor lui Toinon. Încrezător încă („Să fie, oare, ea atât de mincinoasă“?), *Voltaire* îi sondează ascunzișurile sufletești: „Toinon, cugetă bine, nu-mi place cine-nșeală. / Mă mai iubești?“. Exasperat de răspunsurile evazive: „Mi-ești drag“, „Tin foarte mult la tine“, *Voltaire* arestează pe intrus, hărăzindu-l eșafodului. Toinon plânge, țipă, apoi mângâie „galeș“ zeul, pe fruntea căruia norii negri ai răzbunării se adunaseră amenințător. Cuvintele au dulceața fructelor și parfumul lor amețitor învâluie statuia încruntatului *Voltaire*, precum aroma ofrandelor aduse de vestale zeilor: „Pe tine niciodată n-am să te uit ușor, / Ești răpitor de inimi și ești fermecător / Oricât te-ai încrunta, tu poți să înspăimânți / Pe papă și pe regi, dar pe femei le-ncânți. / Nu te preface rău, gonește sentinela, / Fă asta pentru mine, nu-l aresta...“. *Voltaire* rupe mandatul, și meditația finală e expresia

unui suflet torturat de melancolii, care a încercat să ridice femeia pe culmile spiritului său.

3.3. *Ludovic al XIX-lea*

Poemele dramatice de mai sus au fost construite pe idei poetice; de unde și valabilitatea lor. Din punct de vedere estetic, *Ludovic al XIX-lea*, ultima scriere dramatică amplă călinesciană, e de o valoare modestă. Îndemânarea autorului nu poate șterge impresia de simplu exercițiu, superior evident, și lucrarea o studiem numai pentru că aparține lui G. Călinescu.

Scrisă în cinstea anului 1964, ca un omagiu adus realizărilor României în ultimele două decenii, piesa *Ludovic al XIX-lea* se desfășoară pe două planuri paralele. O echipă de muncitori forează un tunel și în același timp fac repetiția în costume de epocă a unei piese compuse, insinuează dramaturgul, de unul din actorii-muncitori, în care este criticat regimul feudal din Franța secolului al XVIII-lea. Episoadele de maximă tensiune din piesă se îmbină cu momente nu mai puțin încordate din munca șantierului. De aici rezultă oarecare nervozitate, ce imprimă un ritm mai viu întâmplărilor. Ponderea mai însemnată o deține acțiunea desfășurată la curtea regelui Franței în preajma izbucnirii Revoluției Franceze. Ludovic al XIX-lea e Ludovic Moldovan, tânăr miner ce joacă rolul regelui din piesă, fost grevist, și numit așa într-un lagăr german spre a fi deosebit de alți Ludovici.

În fața spectatorului apare o Franță sfâșiată de contradicții. Parisul duce lipsă de pâine: „Sunt oameni, Sire, care n-au ce pe foc să fiarbă / Și se hrănesc ca vita, păscând pe dâmburi iarbă“. Oamenii sălbăticiți de foame s-au năpustit cu coasele asupra cailor unui echipaj „și l-au mâncat, lăsând în ham doar oase“. Mișcări țărănești și frământări orășenești se ghicesc tot timpul a sta să erupă, și „toate faptele ce pot să pară neverosimile și brutale, ne încredințează grijuliu autorul, sunt perfect adevărate“, însă noi nu-l credem, ele nefiind, artistic, motivate.

La celălalt pol, se află lumea feudală. Regele face speculă cu făină, înnobilează masiv, ministrul adulator născocoște cinic

impozite absurde. E o lipsă cruntă de monede, și Locotenentul de poliție atacă, cu încuviințarea tacită a suveranului, „cardinalescul sediu“, jefuindu-l. Cea mai mare parte a personajelor sunt exponenții aparatului de stat sau ai clasei feudale: cutare e controlorul general, altul – Cardinalul-arhiepiscop etc. De aici decurge și o sumară individualizare a acestora, singurul ce trăiește cu adevărat fiind regele.

Pentru cercul de adulatori în care își petrece viața jucând tric-trac, vizitând asiduu intendența de *menus plaisirs* din Parc aux cerfs, Regele este un individ superior în accepția tehnică a cuvântului. El trăiește drama clasei sale, înțelege mersul istoriei, dar nu se poate rupe de societatea lui și se îndreaptă o dată cu ea spre sfârșitul ireversibil. Reflecțiile eroului asupra orânduirii în ansamblu sunt revelatorii. E o critică a regimului feudal făcută dinăuntru. Regele înțelege că „timpul e altul“, „sceptrul e vetust“, vede, constată și îngroașă defectele subalternilor, observă melancolic risipa curtenilor, meditează pe tema plictiselii conjugale, motivându-și indirect infidelitățile, și mentalitatea unei întregi clase e dezvăluită. Temându-se de o eventuală neînțelegere a mesajului piesei, dramaturgul intervine nu rareori în numele regizorului și nuanțează replicile; critica monarhului absolut, explică el, e „o simplă maliție față de complici pe viață și moarte“. Altă dată, constată înăsprirea exploataării în lumea feudală, însă, intervine tot el, orânduirea în ansamblu reprezintă un progres în comparație cu perioadele anterioare. Epoca a dat mobila fină, dantelăria vaporeasă, pantoful cu toc Louis Quinze, vasele de Sèvres, tapiseriile ș.a. și a adus incontestabil o delicateță a moravurilor.

Reflecțiile regelui îl fac simpatic, dar ele nu pot ascunde golul lăuntric. Substanța firului epic derulat în trecut o formează pasiunea regelui pentru frumoasa Christina, „fată-ncântătoare a unui pădurar“, pe care o văzuse „aproape goală“ scăldându-se într-un șipot. Regele îl numește pe tată „mai mare peste ape“, îi dăruiește „pe-aproape“ o casă și aduce fata la castel. Spre a păstra aparențele, hotărăște căsătoria Christinei cu baronul Odon. Totul e o conveniență. Christina se va căsători prin mandatar, iar soțul ei va rămâne mai departe în garnizoană.

Hotărârea e luată în clipa când afară, pe burniță și vânt năprasnic, șirul de călugări poartă un coșciug spre cimitir. Aducându-i-se la cunoștință că moarta este: „Jeaneta, Sire, fata cu ochi de peruzea, / Până acum un an metresa adorată“, suveranul exclamă indiferent: „Săraca! Merita o vreme mai frumoasă“. Propoziția prefigurează destinul Christinei.

Actul al III-lea reproduce, cu amplificările cerute de noul context, dar fără semnificația simbolică a acestuia, poemul dramatic *Răzbunarea lui Voltaire*, cu singura deosebire că Regele duce până la capăt răzbunarea la care Voltaire renunțase. Dēznodământul amintește dramele shakespeariene: Odon înnebunește, Christina moare și regele aude furtuna revoluției apropiindu-se. Tot acum se precipită și acțiunea celui alt fir epic. Apele invadează tunelul, lucrarea e salvată, singurul accidentat fiind Ludovic Moldovan. Intenția autorului – și titlul lasă să se întrevadă acest lucru – fusese de a caracteriza prin antiteză pe cei doi Ludovici. Însă Ludovic al XIX-lea trăiește substanțial numai ca rege.

Șun, mai ales, *Răzbunarea lui Voltaire*, într-o oarecare măsură, sunt piese pe linia lui Camil Petrescu și Lucian Blaga. Nelipsindu-le o anume repeziciune scenică, accentul cade totuși pe conflictul de idei. Piesele călinesciene sunt spectacole intelectuale și este evident că parcurgerea lor cere un spor de intelectualitate. Autorul însuși, în intimitate, și-a jucat piesele în medii de intelectuali. Când, la sfârșitul anului 1964, a fost vizitat de un grup de actori, dramaturgul înregistra, într-o *Cronică a optimistului*, „cu plăcută uimire“, că noii actori mergeau „într-o direcție pe care o visa altădată: intelectualizarea, capacitatea prin cultură de a se ridica la nivelul eroului interpretat“.

Ce s-ar putea reține din celelalte scenete?³⁹ Mai nimic. Un dialog substanțial ici, colo, o vorbă, o metaforă, altundeva, și

³⁹ Multe sunt scrise pe motive folclorice: *Basmul cu minciunile* (la apariție, în *Gazeta literară*, se intitula *Cântecul de soare și lună*), *Brezaia*, *Fluturile*, *Irod Împărat*, *Crăiasa fără cusur* ș.a. Două piese au ca erou pe Napoleon. A subsuma dramaturgiei scrieri precum: *Toader și Marin*, *Tipuri*, *Dialoguri utile între purice, păduche, săpun, pe de o parte, și între rămă, cocoș, broască, rață, pe de alta etc., etc.*, apărute în *Contemporanul de-a lungul anilor* la rubrica *Cronica optimistului*, e o eroare. Ele rămân articole dialogate.

atât. Nu trebuie să ne închipuim că aici zac cine știe ce virtuți de dramaturg. Nu este exclus ca piesele: *Napoleon și Sfânta Elena*, *despre mânie sau Napoleon și Fouché*, *Phedra*, ori altele, să fie citite cu plăcere și curiozitate de intelectualul străin de cercul intimilor lui Călinescu, care ar medita la ultimii doi-trei ani din viața criticului. Dar ce-i cu asta? „Piesetele“, cum le numea cineva, au fost create în împrejurări și cu rosturi anume: erau destinate să amuze, să descrețească frunțile colaboratorilor Institutului de Istorie Literară (numele unor cercetări circulă în câteva scenete folclorice). Colaboratorii erau îmboldiți să joace, și G. Călinescu îmbrăca mai totdeauna veșmintele unui personaj. Scena era improvizată la Institut și mai des acasă la director. De sărbătorile Crăciunului, mai cu seamă, reprezentațiile teatrale erau nelipsite din ambianța clădirii din strada Vlădescu. În amintirile colaboratorilor lui G. Călinescu, piesele acestea atât de firave estetic sunt menite să rămână pe veci întipărite. Le însuflețea profesorul! În fiecare scenă îl văd pe G. Călinescu, la fiecare replică îi aud glasul, îl revăd actor în cele mai variate ipostaze. E firesc și omenesc. Dar toate piesele acestea, concepute pe o gesticulație spumoasă și un spectaculos șarjat, bufone și, câteodată, grotești, sunt sortite să piară o dată cu dispariția autorului lor.

4. Reporterul

Kiev, Moscova, Leningrad și Am fost în China nouă sunt două cărți tipice de reportaj, și e de mirare că în discuția despre reportaj din anii trecuți numele lui G. Călinescu nu a fost amintit, deși într-o *cronică a optimistului* autorul încercase să ia parte la discuție. Ce iese numai decît în evidență nu este atât spiritul de observație, cît cultura adîncă a reporterului. El este un clasic, care, la fața locului, vede ceea ce știa dinainte și consemnează totul, arătînd eventualele nepotriviri, dar e vădită tendința de a face lucru rotund, de a medita asupra specificului unui popor, mai cu seamă în a doua carte.

Structura volumelor e în mare parte identică: amândouă încep cu un succint jurnal, ce consemnează monoton călătoria cu avionul. Apoi, după câteva considerațiuni asupra peisajului, începe prezentarea noilor teritorii. În *Kiev, Moscova, Leningrad*, se oprește îndesoebi la specificul orașelor, făcând și câteva incursiuni în arta, în gastronomia rusă etc. Cu deosebire este atras G. Călinescu de arhitectură, și foarte bună este descrierea Kremlinului, „monument de Renaștere”: „Ca și Roma, Moscova se ridică pe șapte coline, și Kremlinul poate fi socotit Vaticanul ei”. El compară Kremlinul cu castelul din Milano, cu clopotnița San Gottardo, cu palatul regelui Enzo din Bologna. Explicația? Sub Ivan al III-lea, artiști italieni (bolognezi și milanezi) au fost chemați să reedifice Kremlinul, urmați fiind de meșteri străini de alte naționalități. Totul este însă de „specific moscovit”, deoarece „artiștii occidentali au fost deznaționalizați prin forța cerului și a spațiului”. „Ei au deșirat spre orizont arhitectura civilă a Italiei.” Din afară, se văd corpuri masive de clădiri cu câte două-trei caturi, de aspect clasicizant, „în varii nuanțe”, încât „par niște internate vaste, niște școli”. Arhitectura e căutată în primul rând și în Kiev, și iată această caracterizare generală: „Un stil rusesc a existat. Acele biserici drepte, înguste, cu turle mici, provin dintr-un tip de biserică locală construită în lemn. Casele de lemn, cu sau fără cat, de la periferii, care sunt așa de specific ruse, apar foarte clasice. Sunt geometrice, au ferestre puse la rând, cu frontoane și uneori cu niște cadre ornamentale, au câteodată chiar pridvoare cu colonade. Originalitatea rezultă nu din «stil», ci din material, din mărimea ferestrelor și îndesirea lor una-ntr-alta”. Filiațiile nu lipsesc: „Kievul amintește Iașul” și „face îndată, cu toată mărimea lui, impresia unui oraș de provincie” etc., etc.

Reportajul despre China tinde să se organizeze monografic. După notarea călătoriei aeriene București-Pekin, reporterul reține de foarte de sus peisajul chinez, descrie marele zid, intră în orașe și sate, în temple și locuințe. Și aici arhitectura ocupă locul principal. Nota ei specifică o constituie legătura cu folclorul. Descrie orașul chinez începând cu poarta comemorativă, continuând cu templul văzut din afară

(„arhitectura chineză face impresia că urmărește să ascundă casa printre pomi, printr-un mimetism cu vegetația“) și pagodele. De la aceste trăsături generale, trece la prezentarea orașului propriu-zis: populația, străzile ș.a. din Pekin, Hanțen, Tientin, Șanghai, Canton. Cel mai adesea lipsește nota personală; textul e o complicație de lucrări de specialitate. Numai pentru acest capitol folosește: *L'art chinois* de St. W. Bushell; *Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des XV bis XVIII jahrhunderts* de E. Fuchs, *The Pageant of Peking* de Donald Mennie, *La Chine* de J. Thompson și T. Choutzé.

G. Călinescu trece apoi la sate. Tehnica e aceeași: întâi o descriere generală, apoi atenția se fixează asupra locuinței care e prezentată din afară și din interior, în regiunea muntoasă, în mediul argilos și în sudul țării, unde arhitectura capătă un caracter rural accentuat.

Interesante, clădite pe un bogat material informativ, bună introducere în etnografia și cultura Chinei sunt capitolele: *Frumosul delicat*, *Culori*, *țesături*, *îmbrăcăminte*, *Arta culinară*, *Teatrul chinez*, *Cultul eroilor*.

China este o țară mare, cu o populație de peste 1 miliarde de locuitori. Este o țară cu o istorie bogată și o cultură străveche. În China, se poate găsi o varietate de peisaje, de la muntele Himalaya la delta râului Yangtze. Clima este foarte diversă, de la zăpezii din nord la căldura din sud. China este o țară cu o bogată tradiție artistică și literară. În China, se poate găsi o varietate de mâncare, de la mâncarea tradițională la mâncarea modernă. China este o țară cu o bogată tradiție religioasă și spirituală. În China, se poate găsi o varietate de temple, de la templele budiste la templele confuciste. China este o țară cu o bogată tradiție științifică și tehnologică. În China, se poate găsi o varietate de invenții, de la papirus la celulele de telefon. China este o țară cu o bogată tradiție sportivă. În China, se poate găsi o varietate de sporturi, de la tenis la fotbal. China este o țară cu o bogată tradiție muzicală. În China, se poate găsi o varietate de muzici, de la muzica tradițională la muzica modernă. China este o țară cu o bogată tradiție artistică și literară. În China, se poate găsi o varietate de opere de artă, de la picturi la sculpturi. China este o țară cu o bogată tradiție științifică și tehnologică. În China, se poate găsi o varietate de invenții, de la papirus la celulele de telefon. China este o țară cu o bogată tradiție sportivă. În China, se poate găsi o varietate de sporturi, de la tenis la fotbal. China este o țară cu o bogată tradiție muzicală. În China, se poate găsi o varietate de muzici, de la muzica tradițională la muzica modernă.

China este o țară cu o bogată tradiție științifică și tehnologică. În China, se poate găsi o varietate de invenții, de la papirus la celulele de telefon. China este o țară cu o bogată tradiție sportivă. În China, se poate găsi o varietate de sporturi, de la tenis la fotbal. China este o țară cu o bogată tradiție muzicală. În China, se poate găsi o varietate de muzici, de la muzica tradițională la muzica modernă. China este o țară cu o bogată tradiție artistică și literară. În China, se poate găsi o varietate de opere de artă, de la picturi la sculpturi. China este o țară cu o bogată tradiție științifică și tehnologică. În China, se poate găsi o varietate de invenții, de la papirus la celulele de telefon. China este o țară cu o bogată tradiție sportivă. În China, se poate găsi o varietate de sporturi, de la tenis la fotbal. China este o țară cu o bogată tradiție muzicală. În China, se poate găsi o varietate de muzici, de la muzica tradițională la muzica modernă.

Amurg de septembrie

L. „Prejudecata scrisorilor stăruie”

1. Tribuna

Orientarea lui G. Călinescu în politica noastră, 1944, este
marcată de o serie de articole publicate în „Tribuna” și „Zor”,
într-un număr și în secțiunile „Cronica” și „Cronica”. Dovede
„Cronica” mirantului? din „Amurg literar” a jurnalistului, în
acele zile din „Jurnalul literar” aparținând lui G. Călinescu, care
articol publicat în „Tribuna” la 1 septembrie — 13 septembrie 1944.

S-a arătat în aceeași împrejurare că viața politică se
poate manifesta ca o putere în formă de mișcare a tuturor și de
fapt, cele mai importante evenimente în care participă vor să fie
regulate de o serie de organisme autoritare politice. Viața
politică trebuie să fie înțelesă înțelesul ei ca o mișcare și ca o
expansiune în jurul ei, de care și cele mai importante evenimente
literare au fost organizate de oameni politici, ca
Mădăraș, Dobrescu, Ghinea, Vasilescu etc. și în cele
ce s-au vădit în acele zile din T. Mădăraș. Călinescu este
editat de G. Călinescu și este scrisă sub pseudonimul
organismului și partide politice: „Cronica” și „Partidul
Național Popul”.
Călinescu, înțelesul ei „Amurg literar” de G. Călinescu
într-o 15 septembrie 1944 — în număr 152, 11 februarie 1945.

1. Călinescu, „Amurg literar”, în: „Amurg literar”, 1945, nr. 152, 11 februarie 1945.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. „Prejudecata scrisului statornic“

1. *Tribuna poporului*

Orientarea lui G. Călinescu din toamna anului 1944 spre ziaristică era rezultatul evoluției unor vechi convingeri interioare. Strada, omul de rând, viața politică a țării și a lumii i-au reținut și în deceniul anterior nu o dată atenția. Dovadă „cronicile mizantropului“ din *Adevărul literar și artistic* și, mai ales, cele din *Jurnalul literar*. Preocupări identice atestă cele șase articole publicate în *Ecoul* între 21 august – 13 septembrie 1944.

S-a adăugat la aceasta încredințarea că viața politică se poate manifesta ca o puternică forță de coeziune a oamenilor de litere, cele mai însemnate cercuri literare părăndu-i-se a fi acelea organizate de oameni cu notorie autoritate politică: „Viața politică întărește legăturile între oameni și corectează asperitățile literatului, de aceea și cele mai izbutite cercuri literare au fost acelea organizate de oameni politici, ca Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Ibrăileanu chiar“¹. Și o clipă va fi visat să joace rolul unui nou T. Maiorescu. Cele două ziare editate de G. Călinescu au fost scoase sub auspiciile unor organizații și partide politice: *Uniunea Patrioților* și *Partidul Național Popular*.

Tribuna poporului, întâiul cotidian editat de G. Călinescu (nr. 1, 15 septembrie 1944 – nr. ultim, 133, 11 februarie 1945),

¹ *Rememorări*, *Națiunea*, an. II, nr. 257, 25 decembrie 1947, p. 11.

a avut o existență mai scurtă de cinci luni. Primul număr se deschidea cu un succint *Program*², interesant nu atât pentru viitoarea orientare a ziarului, cât mai ales pentru caracterul de confesiune al directorului său: „Aparținem unei generații și categorii de oameni, socotiți pe nedrept a pluti cu capul în nori fiindcă se arată nepăsători sub raportul promovării materiale. Însă perfectul idealism este formula adevăratului cetățean. Binele public ne interesează, ne simțim datori a gândi despre problemele cetății și de fapt am gândit întotdeauna. Dar nu ne-am exprimat, fiindcă lipseau condiții de manifestare pentru un om drept, sau am făcut gesturi negative, tăcând, clătinând din cap. Ar fi o lipsă de spirit critic, acum la începutul noii ere democratice, să stăm la o parte. Poporul intră în plinele sale drepturi, trebuie să vrem să fim alături de el“. Se căuta titlului o semnificație: „Acest ziar de dimineață nu este, așadar, o obișnuită întreprindere comercială, el este o tribună unde poporul pune întrebări asupra destinelor sale, un mijloc de perfecționare interioară, un loc de avânturi și idealism“.

Concepția despre structura ziarului o expune G. Călinescu în numărul următor³: „Ziarul este un instrument de educație delicat, care are nevoie de oameni destoinici și de eforturi leale. Mai întâi, el se propune ochiului și cade să nu-l jignească prin paginații hibride și prin litere aruncate în dezordine. Prin ziar, cititorul ia cunoștință de arta tipografică și-și formează gustul pentru ritmurile și caligrafiile prozei. Desenele, ornamentele, fotografiile inițiază în câmpuri statice mai largi. Ziarul dă educație literară mulțimii și prin urmare trebuie scris frumos și corect. [...] Cu riscuri și cu trudă, bunul ziar caută să ridice nivelul cititorului celui mai modest, nicidecum a se coborî la ceea ce se pretinde că acesta cere“. G. Călinescu aducea exemplul presei apusene, unde: „Cele mai de seamă personalități literare și științifice din străinătate trăiesc din colaborarea profesională la gazete. Acolo se fac tăieturi din

² *Tr. P.*, an. I, nr. 1, 15 septembrie 1944, p. 1.

³ *Ziarul de informație, Tr. p.*, an. I, nr. 2, 16 septembrie 1944, p. 1.

ziar în scop bibliografic, căci tot ce se scrie în ziar este de calitate înaltă". Ziarele se citesc acolo mai mult, „fiindcă cuprind tot, ele înfățișează indicele de cultură al locului". La noi, continua G. Călinescu plecând de la structura cotidianelor timpului, ziarele „își fac o idee greșită despre cititor, îl cred redus și fără curiozitate", și, spre convingere, își invita confrății și cititorii să deschidă un jurnal străin: „Articole despre edilitate, muzică, arte plastice, medicină, educație, științe etc. ocupă paginile sistematic. Ziarul e o enciclopedie".

Cu alte cuvinte, G. Călinescu vroia un ziar care să se smulgă efemerului și eforturile sale merg în această direcție, însă rezultatele sunt de cele mai multe ori minime, fiindcă nu izbutește să adune în jurul ziarului nucleul de colaboratori pe care-l visa. În general, articolele nu erau semnate. Câteva categorii de știri ocupau, cum era și firesc, rolul preponderent în informația cititorului: veștile de pe fronturile de luptă, și în cadrul lor un loc însemnat au revenit în toamna anului 1944 operațiunilor militare ale armatelor româno-sovietice desfășurate pe teritoriul Transilvaniei și al Ungariei. Din când în când, pe prima pagină se făceau loc reportajelor inspirate din realitatea imediată, rostul lor fiind dezvăluirea fețelor războiului până atunci ascunse marelui public. Așa sunt reproduse relatări ale evadaților din lagărele de deportare: *Cum am fugit dintr-un lagăr de concentrare* (Tr., p. nr. 87, 14 decembrie 1944, p. 1-3), *Am văzut cum au fost împușcați și spânzurați 7 000 oameni* (nr. 89, 16 decembrie 1944, p. 1-3); în cursul lunii ianuarie 1945 s-a publicat un ciclu de reportaje despre evenimentele de la Iași din iunie 1941. Nu lipseau nici reportajele pe teme de interes mai general, cum sunt: *Eliberarea Parisului* (nr. 107, 11 ianuarie 1945, p. 1, 3), *Viața Londrei sub bombele zburătoare* (nr. 108, 12 ianuarie 1945). În fine, trebuie relevat articolul lui G. Duhamel: *Națiuni mari și mici* (nr. 111, 15 ianuarie 1945, p. 1-3), ca și medalioanele în care erau prezentați comandanții armatelor aliate. *Tribuna poporului* a publicat în întregime documente internaționale, ca, de pildă, textul Conferinței de la Teheran, al Conferinței de la Moscova, textul Documentului

Comisiei aliate de control ș.a. Este vizibil efortul căutării unei structuri adecvate. De la numărul al doilea înainte, pagina a doua sau a treia apare sub titlul „Tribuna politică“, aici concentrându-se știrile politice interne și externe. Ziarul nu a fost străin de frământările politice ale epocii. În perioada când se desfășura lupta pentru impunerea realizării reformei agrare, *Tribuna poporului* a publicat articolul lui M. R. Paraschivescu: *Al cui e pământul?* Sporadic apărea o „Tribună profesională“. De la nr. 18, 2 octombrie 1944, a fost introdusă „Tribuna femeii“, unde se inserau sfaturi practice, rețete culinare, discuții cu cititoarele etc. Ca și în celelalte pagini, intenția era de a oferi informație de calitate. În întâia rubrică se puteau întâlni, de pildă, articolele: *Amazoanele*, *Femei ilustre* (Sora Teresa de Jeșuș Maria) și *Decalogul femeii*, după Camille Marchal: „E drept ca soțul să ocupe în inima ta întâiul loc, totuși nu-ți uita părinții, prietenii. Egoismul în doi nu duce la fericire. Fii personală, fără îndărătnicie. Când nu ai dreptate, mărturisește!“ etc.

De la sfârșitul lunii octombrie, apare suplimentul *Pinguinul*, subintitulat „gazeta săptămânală de umor și satiră“. Mai menționăm introducerea din decembrie 1944 a rubricii „Cronica învățământului“ ținută de Iorgu Iordan. Nu erau uitate rubricile de sport, filatelie, mica publicitate, economie, finanțe etc. Finalitatea acestora nu e greu de precizat: G. Călinescu urmărea cu tenacitate, prin înființarea lor, să intereseze un mai mare cerc de lectori, iar ziarul să devină într-adevăr o „tribună populară“. Printre colaboratorii statornici se cuvine să menționăm, în afara lui G. Călinescu însuși, care semna aproape în fiecare număr un articol pe teme la zi, pe Iorgu Iordan, G. Ivașcu, George Macovescu, Al. Graur ș.a. Cu câte un articol, două, au colaborat Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Eugen Jebeleanu, Geo Dumitrescu și alții.

Interes suscită latura literară a *Tribunei poporului*. Din primul număr, pagina a doua a ziarului, sub titlul „Literatură, artă“, eră consacrată problemelor literare, și G. Călinescu a intenționat să dea acestei pagini o osatură anume, bazată pe câteva rubrici fixe: un

articol axat pe probleme generale, un medalion consacrat unui scriitor străin; într-o *Antologie* se dădeau traduceri din literatura străină, se publicau poezii de autori tineri. Articolele erau semnate de publiciști români, sau se traduceau din literaturile străine, franceză, îndeosebi. Fiindcă pagina literară nu avea o periodicitate stabilă (inițial apărea zilnic, apoi la interval de două-trei zile), nu a fost posibil să i se asigure mereu materialul corespunzător și de aceea rubricile prezintă o firească fluctuație. Dintre articolele ce-și propuneau să dezvolte un aspect mai general al problemelor, menționăm *Notele lui Claudius Ferange pe marginea operei literare a lui Zola* (nr. 9, 23 septembrie 1944, p. 2), însemnările Evei Céline despre *Romanul sovietic* (nr. 7, 21 septembrie 1944, p. 2), *Confucius* (nr. 10, 24 septembrie 1944, p. 2) și mai cu seamă articolele despre Croce, căruia i se subliniază atitudinea antifascistă: *Benedetto Croce, omul care l-a înfruntat pe Mussolini* (nr. 17, 1 octombrie 1944, p. 2) și *André Malraux* (nr. 16, 30 septembrie 1944, p. 2). Reținem și medalioanele închinat lui *Robert Browning* semnate de Vera Călin, *I. L. Caragiale*, datorat lui Mihai Carp și profilurile: *Balzac* și *Marcel Proust* ale lui Șerban Cioculescu.

Neliniștit în privința ecoului în mijlocul maselor a ziarului, G. Călinescu încerca să reintroducă fierberea intelectuală întâlnită în *Jurnalul literar*. În acest sens, face un apel către debutanți, invitându-i la o largă colaborare: „În pagina «Cultura», explica el rostul unei noi rubrici, vom sublinia în spirit dramatic aspectul de *muncitori* al savanților, artiștilor; lupta lor de profesioniști, piedicile pe care spiritul reacționar li-l pune în cale. Ne vom ocupa de existența patetică a vizionarilor unei lumi mai bune, a neînțeleșilor, de situația economică a scriitorilor, artiștilor și a oamenilor de știință, de raportul dintre ei și patron“. Directorul ziarului sugera totodată câteva „idei de articole“, dintre care unul era un reflex al preocupărilor sale momentane: *Romanul picaresc spaniol, protest împotriva aristocrației, Edgar Poe, jurnalist, D'Annunzio și editorii săi, Atelierul lui Van Dyck, Kleist ca apărător al oprimaților, Walt Whitman și poezia construcției etc.* Propunea, de asemenea, redactarea unor articole referitoare la realizările materiale obținute de marii creatori din opera lor: *Cât câștigau: Scribe,*

Al. Dumas, V. Hugo, *Cât a câștigat Eminescu din poezie*. Se preconiza înființarea unei coloane de „Anecdote” despre savanți și artiști ce urmau a se încadra în spiritul general al programului. Se mai specifica apropiata apariție a unor lămuriri pentru paginile „Literatură și artă” și „Tribuna femeii”, ce erau, se preciza, „deschise, de asemenea, debutanților”.

Apelul lui G. Călinescu nu a avut vreu ecou vizibil. Debutanții în înțelesul propriu al cuvântului nu s-au grăbit să-i urmeze îndemnul. Nici unul din articolele propuse nu a fost scris de cineva. Colaboratorii paginei literare continuă să rămână cei cunoscuți. Un efect totuși poate fi considerat faptul că în ziar au început să apară, rar însă, semnăturile unor tineri întâlniți anterior în *Jurnalul literar*. Și de acum până la suspendarea apariției, fie sub titulatura „Literatură și artă”, fie „Cultura și arta poporului”, ziarul a continuat să-și țină cum a putut rubricile fixate inițial. Se introduce pe parcurs, fără a avea caracter de periodicitate, „Cronica plastică” scrisă de M. Radu Paraschivescu și „Cronica teatrală” semnată de Silviu Iosifescu. Mai semnificativă rămâne prezența acestuia din urmă la „Cartea străină”, unde, printre altele, vorbește de *Jean-Paul Sartre și ultima sa operă „Les Mouches”* (nr. 24, 8 octombrie 1944, p. 2). Dorința cititorilor de a cunoaște literatura Occidentului, cunoaștere întreruptă în urma restricțiilor impuse de război, era puternică, deoarece în următoarele numere ale ziarului, publiciști, tineri atunci, consemnau, cu mai mult sau mai puțină regularitate, aspectele diverse ale fenomenului literar, predominând însă latura informativă. Se recenzau cărți fie în traducere românească: *John Steinbeck* – «*Noapți fără lună*» de G. Mărgărit (nr. 78, 3 decembrie 1944, p. 2), *I. Ehrenburg* – «*Și-a fost ziua doua*» de Sanda Popescu, fie în original: *N. Steinhardt* – *Memoriile lui André Maurois* (nr. 90, 17 decembrie 1944, p. 2), *Al. Piru* – *Montherlant* (nr. 103, 5 ianuarie 1945, p. 2), sau se încerca conturarea unei personalități: *James Joyce* de Mihai Mănciulescu (nr. 114, 19 ianuarie 1945, p. 2), *Georges Bernanos* de N. Steinhardt și *Louis Aragon* de Mihnea Gheorghiu (amândouă în nr. 102, 27 ianuarie 1945, p. 2). Mai rar se reproduceau în întregime sau fragmentar articolele unor

scriitori sau reporteri străini: Ilya Ehrenburg: *Poporul în război* (nr. 85, 11 decembrie 1944, p. 1, 3), I. A. Bujes: *Malraux* (nr. 97, 25 decembrie 1944, p. 1, 3). Literatură originală propriu-zisă, *Tribuna poporului* a publicat puțină: versuri de Magda Isanos, în câteva rânduri – poetei, G. Mărgărit închinându-i medalionul *Poezia Magdei Isanos* (nr. 89, 16 decembrie 1944, p. 2) –, două poezii ale lui Dimitrie Stelaru: *Singurul cântec* (nr. 45, 29 octombrie 1944, p. 1) și *Luptăm!* (nr. 83, 9 decembrie 1944, p. 2), versuri de Nicolae Țatomir, o schiță de Eusebiu Camilar, *Infermeria de cai* (nr. 51, 4 noiembrie 1944, p. 2) și nuvela lui Maria Arsene, *Băltăreata*, publicată în foileton la sfârșitul lunii octombrie 1944. Tot spre a stimula producția tinerilor, cât și „...în dorința încurajării literaturii izvorâte din realitatea vie a vremurilor noi“, *Tribuna poporului* a anunțat la 13 decembrie 1944 organizarea unui concurs literar „pentru cea mai bună schiță cu caracter social“. Se dădea un premiu în bani; toate manuscrisele trebuiau trimise la G. Călinescu. Amatori au fost puțini, totuși câteva manuscrise s-au trimis, fiindcă la 6 ianuarie 1945 ziarul anunța câștigătoare pe... Zetta Luzian!

Pe toată perioada apariției ziarului, săptămânal, în paginile sale a ținut cronică literară Șerban Cioculescu. Scrise în maniera știută, cronicile abordează aspecte generale: *Scriitorul în fața societății* (nr. 11, 25 septembrie 1944, p. 2) și urmăresc fenomenul literar, criticul fiind atras deopotrivă de clasici și contemporani. Dintre ele, reținem pentru unghiul nou din care e privit scriitorul: *Personalitatea lui Miron Costin* (nr. 4, 18 septembrie 1944, p. 2), *Mihail Sadoveanu, memorialist* (nr. 73, 27 noiembrie 1944, p. 1), *Un studiu ditirambic* (nr. 71, 25 noiembrie 1944, p. 2) – cronică se referă la volumul lui V. G. Paleologu: *Imaginea poetică colorată la Alexandru Macedonski* –, *O poetă ermetică* (Lucreția Petrescu: *Gânduri răzlețe*) ș.a.

Tribuna poporului a deschis (începând cu nr. 86, din 13 decembrie 1944) o anchetă cu titlul *Unde merge literatura*. Ideea anchetei, pe care G. Călinescu a aprobat-o îndată, se pare s-o fi avut romancierul Dan Petrașincu, intrat în redacție de

puțină vreme, deoarece, pentru prima oară, semna alături de Al. Piru și Silvian Iosifescu un articol despre Tolstoi, la 4 decembrie 1944. După un preambul explicativ, Dan Petrașincu pune în fața oamenilor de litere următoarele întrebări:

„1) Credeți că există o criză a literaturii și dacă da, cum ar putea fi ea remediată?

2) Credeți că romanul sau poezia ar putea fi înlocuite în conștiința maselor de către alte arte – cum e, de exemplu, cinematograful?

3) Ce credeți că este sau trebuie să fie poziția scriitorului român față de schimbările care se petrec astăzi în omănire?

4) V-ați propus dvs., personal, vreo problemă de tehnică nouă sau vreuna de orientare generală asupra felului cum ați dori să scrieți de azi încolo?”.

Cu toată limitarea discuției la câteva probleme prea speciale, au răspuns un număr apreciabil de prozatori, poeți și critici, și multe din confesiunile făcute scot la iveală aspecte interesante ale atitudinii civice a celor interogați. La prima și a treia întrebare, Tudor Vianu răspundea, de pildă, în același număr: „Criza literaturii există și este consecința crizei libertăților spirituale. În măsura recuceririi acestor libertăți, este de nădăjduit că scriitorii vor găsi elanurile de atâtea ori săgetate în trecut“. Față de schimbările contemporane lui, scriitorul trebuie să aibă „o poziție deschisă, înțelegătoare. Mai mult decât atâta, cum cred că, printre feluritele dezastre care ne-au atins, cel moral e mai de seamă, socotesc că toate forțele spirituale ale omului trebuiesc chemate la colaborare și printre ele nu-mi închipui că literatura ar putea refuza să se încadreze printre puterile de reconstrucție ale omenirii“. M. Sadoveanu, dimpotrivă, încerca să pună în corelație criza literaturii cu criza prin care trecea societatea: „Criză a literaturii? Depinde de punctul de vedere al fiecăruia. Eu n-o văd. Momentul e din cele mai interesante și mai bogate pentru scriitor. Constat însă o criză a literaturilor, în legătură cu criza întregii noastre societăți“ (nr. 91, 18 decembrie 1944, p. 1, 3). Cei mai mulți dintre scriitorii întrebați constatau existența unei crize chiar în momentul

efectuării anchetei, însă nu era vorba atât de o criză spirituală, ci mai ales de imposibilitatea scriitorului de a se afirma din cauza lipsei organelor de presă corespunzătoare. Este ideea ce se desprinde din răspunsul lui Pompiliu Constantinescu: „Există mai mult decât o criză literară; se poate vorbi aproape de dispariția literaturii. Revistele literare s-au împuținat, iar cele ce mai supraviețuiesc sunt sau prea oficioase, prea puțin literare și prea rar substanțiale“ (nr. 99, 30 decembrie 1944, p. 2). Alții, cum e Al Philippide, aplică noțiunea de criză asupra perioadei 1940–1944, indentificând-o cu literatura lipsită de valoare artistică: „Producția literară românească, din cauza războiului și mai ales din cauza infiltrațiilor politice reacționare, a suferit o scădere considerabilă în valoare. Calitatea literaturii noastre din ultimii cinci ani este, cu puține excepții, submediocră. Criza aceasta de calitate nu va înceta decât o dată cu stabilirea unui regim de libertate a scrisului literar“ (nr. 92, 20 decembrie 1944, p. 2). Ancheta s-a încheiat la sfârșitul lunii ianuarie 1945 cu niște concluzii nesubstanțiale ale lui Dan Petrașincu. O altă anchetă: *Este bine să se acorde drepturi politice femeilor?*, nu s-a mai deschis. Cu numărul 133, din 11 februarie 1945, într-o notă, redactată de G. Călinescu, „se va înfățișa din nou publicului cititor complet reorganizat și într-o postură cu totul nouă, la o dată care va fi anunțată ulterior“. G. Călinescu se referea la săptămânalul *Lumea*, care a apărut aproape imediat.

2. *Lumea*

G. Călinescu a primit direcțiunea revistei *Lumea* – săptămânal editat de ziarul *România liberă* – din dorința de a-și dovedi lui însuși și publicului cititor că este un intelectual cu pasiunea civicului, cum a fost și până atunci, chiar dacă atitudinea cetățenească a rămas, explicabil însă, pe un plan secund până la sfârșitul războiului. *Lumea* și-a făcut apariția într-un moment în care se cerea cu insistență artistului să se coboare în mijlocul vieții, „să ia act de problemele momentului

și să dea în fine veșmânt aspirațiilor celor mulți⁴. Cu acest prilej, G. Călinescu simte nevoia să clarifice niște confuzii existente atunci în mintea multora, și considerațiile sale nu și-au pierdut nici astăzi interesul. „Viața” nu înseamnă înregistrarea evenimentului imediat: „...a exprima viața înseamnă a te abstrage de evenimente, ridicându-te la un concept”, fiindcă „„viața» operei de artă reprezintă un absolut, valabil spațial și atemporal”. Cu toate acestea, „ca să ajungi pe promontoriul de unde se zărește viața în universalitatea ei, trebuie să urci pe treptele evenimentelor”. Și aducea în sprijinul afirmației exemplul literaturii mari de totdeauna, formulând fraza de mai jos asupra căreia viitorul scriitor poate cu folos medita: „...marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dând viziunilor ieșite din efemeritate sigiliu transcendent”, și încheia cu lapidara definiție a artistului: „Artist se cheamă individul care scoate plastic din eveniment semnificația absolut umană”.

În același loc, G. Călinescu abordează raporturile dintre inteligibil și ermetic – noțiunea e folosită în sensul de alambicare a expresiei poetice. Concluzia la care ajunge este rezonabilă, deși problemele le privește exclusiv prin prisma concepției estetice clasiciste: „Când cititorul arată ostilitate față de o poezie prea alambicată și nedumerire în fața unei proze ce se pierde în analize de stări insolite și cețoase, nespunând nimic despre omenire, el are, esteticiește, un sentiment just. Marea artă e o expresie a vieții elementare și în principiu vorbește sufletului obștesc”. Opera perfectă, deci, este opera cu un elementar conținut uman, conținutul fiind în acest fel la înțelegerea oricui: „Artă pentru popor înseamnă, așadar, artă clasică, îndreptată spre esențialul uman”. G. Călinescu delimita însă cu strictețe noțiunea de artă pentru popor de arta de popularizare. „Nu e nevoie să ne «coborâm», ci să ne consolidăm pe fundamente. Mulțimea trebuie însă educată spre a-și cultiva nevoia de fericire prin spirit. Muzica lui Bach este accesibilă și țăranilor”.

⁴ Artă și lumea, *Lumea*, an. I, nr. 1, 25 septembrie 1945, p. 1.

Peste câteva săptămâni G. Călinescu revine asupra ideilor de mai sus, dezbătând noțiunea de „actualitate”⁵ într-un chip ce continuă a rămâne și azi... actual. Pusă în termeni generali, problema ar putea fi formulată așa: o publicație se poate hrăni exclusiv din materia oferită de prezent? Răspunsul lui G. Călinescu este negativ și îl împărtășim. Noțiunea de prezent e mai largă și ea îmbrățișează, zice G. Călinescu, și câmpul subiectului: „Cultural, sufletul are cronologia lui interioară, care nu corespunde cronologiei obiective. Pentru mulți, în sensul acesta e actual inactualul. De pildă, pe mine poate să mă intereseze în chip acut epoca romantică și să-mi pară cu totul inactuală literatura așa-zisă actuală. Oamenii maturi îndeobște trăiesc retrospectiv, actualizându-se în trecut. Pentru ei un scriitor vechi e prezent și unul nou absent. Pentru astfel de oameni inactuală este revista care vorbește de prezent și neglijează trecutul”.

Privind lucrurile în absolut, „actualitatea” apare ca o simplă abstracție. Recenzarea unei cărți nu se poate face fără integrarea volumului în coordonatele unei tradiții, fiindcă o carte nouă spune ceva numai prin raportare la vechi: „Cultura e un universal, o continuă racordare cu trecutul și o punere de premise pentru viitor [...]. Cultura se desfășoară istoric și e un tot viu, depășind infinit îndărăt și înainte prezentul. Revista de actualitate culturală ia prezentul efemer ca un pretext, dar ochiul ei se cade să vadă mereu totul”. Deocamdată, ceea ce vroia G. Călinescu era să scoată o revistă cu profil eterogen: „...noi aici știm ce vrem. Formula revistei noastre este informația literară, artistică, socială, ceea ce nu exclude năzuința de a da o propulsie proprie atmosferei creatoare. Ba chiar suntem hotărâți a ne constitui treptat într-un suflet unic, pentru a căpăta ceea ce se cheamă personalitate”. Locul săptămânalului *Lumea* în ansamblul activității călinesciene trebuie apreciat mai puțin după ceea ce a intenționat directorul lui să întreprindă, cât mai ales după ceea ce a făcut cu adevărat.

⁵ *Actualitatea, Lumea*, nr. 8, 11 noiembrie 1945, p. 1.

Lumea nu mai poartă pecetea spiritului călinescian, nu mai este expresia unei direcții critice; ea rămâne un magazin literar eclectic, cu numere, uneori, realizate, alteori, explicabil, lipsite de orice interes. Sub conducerea foarte largă a directorului, care-i preciza în linii generale profilul, individualitatea fiecărui colaborator era firesc respectată. Mai mult chiar, inițial – de altfel cu scopul acesta a pornit la drum –, G. Călinescu a lăsat revista să pulseze prin simpla ei forță naturală⁶, ca să-i observe „regularitățile și anomaliile circulatorii”, încredințându-se după aproximativ două luni de la apariție că publicația „e un organism viabil”.

Revista ținea să îndrepte marele public spre problemele serioase ale contemporaneității, determinându-l indirect să intelectualizeze toate compartimentele vieții. „Experiența a arătat, zicea G. Călinescu⁷, că se pot scrie lucrurile cele mai durabile și mai fundamentale sub aspectul acesta detașat și că artiști substanțiali pot să-și facă o personalitate pe calea asta aparent simplă.” Iată expusă de G. Călinescu însăși schema ideală a magazinului literar așa cum îl visa, publicația urmând să surprindă „viața” sub latura intensivă și extensivă: „...articol doctrinar, de o anume răceală abstractă, un colț de discuție ironică, însă erudită, pentru omul de bibliotecă, cronică teatrală [...], cronică științifică, poem, proză originală și străină, cartea internațională, reportaj din stradă. Și din istoria culturii, frizând epicul și pateticul, articole de probleme speciale (literare, estetice, istorice), cronică politică și socială depășind pura empirie jurnalistică, ridicată la o adevărată speculație de idei, anchete și discuții profesionale, notiți polemice, cronică plastică, contribuții plastice, corespondență etc.”.

În toată perioada apariției sale, păstrând în linii generale structura de mai sus, *Lumea* s-a adaptat prudent cerințelor publicului. De la primul număr a adoptat o anume schemă grafică; fără a manifesta rigiditate, revista a încercat să păstreze

⁶ *Actualitatea, Lumea*, nr. 8, 11 noiembrie 1945, p. 1.

⁷ *Publicul cere, Lumea*, nr. 9, 18 noiembrie 1945, p. 1.

rubricilor un loc fix, spre a-l obișnui pe cititor să caute totdeauna în același loc rubrica sau articolul ce-l interesa. Lăsând la o parte prima pagină, care avea un caracter mai general, profilul celorlalte se prezenta astfel:

Pagina a doua, sub titlul „Spectacolul și spectatorii“, grupa rubricile: teatru, cinematograf, muzică și, la „Cum sunt“, o prezentare a actorilor văzuți pe scenă și în intimitate. Intitulată „Lumea de azi“, a treia pagină era dedicată comentării problemelor de politică externă. Paginile 4–5 apăreau sub titlul: „Fapte și idei“; scurte note precizau atitudinea față de fenomenul literar contemporan. Aici erau incluse: o coloană de poezie și cronicile: literară, științifică, plastică. Paginile 6–7 erau ocupate de literatură, originală sau în traducere. Ultima avea rubricile: „Lumea în 7 zile“, „Cât e lumea de mare“; tot aici erau incluse „Aforismele săptămânii“ și „Cronica mizantropului“. De la numărul 6, se adaugă o cronică radiofonică și o pagină de umor, la care se va renunța peste câțva timp. Pe parcurs, a fost introdusă o rubrică de cuvinte încrucișate și... moda. În cursul anului 1946, *Lumea* își va stabili pentru o vreme rubricile: pagina a doua apărea sub titlul general „Ochii și urechile lumii“, a șasea, sub titlul „Spectacolul și spectatorii“, ultima, sub titlul general „Insectar“.

Ceea ce izbuteste *Lumea* este să dea o bogată informație cu caracter social-artistic și literar a anilor 1945–1946. Fără a ocupa în revistă un loc exagerat, informația socială s-a bucurat de atenție, ansamblul știrilor predominând evenimentele mari ale lumii. Multe articole dezbat problemele politice ale contemporaneității și ele astăzi au un caracter pur documentar. Revista recurge la colaborări externe, fie traducând din presa apuseană, fie apelând la publiciști reputați precum: Walter Lippmann, Georges Maunin, André Viollis ș.a.

Accent deosebit a pus *Lumea* pe informația artistică. Cu regularitate au fost ținute rubricile spectacolelor, unele încredințate fiind pe toată perioada apariției acelorași persoane: cronica muzicală – lui Virgil Gheorghiu, cronica plastică, lui Ion Frunzetti ș.a. Inițial, cronica cinematografică era ținută de Victor

Iliu. Mai amintim cronică teatrală, semnată o perioadă și de Zaharia Stancu, cronică științifică ș.a. Au fost publicate și articole ce urmăreau familiarizarea cititorului cu problemele mai speciale ale artelor: M. H. Maxy, de pildă, vorbește într-un rând despre *Condiții în pictură* (nr. 3), Petru Comarnescu, despre *Natură, peisaj, artă* (nr. 3) sau erau prezentate personalitățile artistice ale lumii: Jerôme Secker relatează convorbirile cu Picasso, Andrei Tudor îl prezenta pe *Steinberg* (nr. 2). Fiecare număr reproducea câte o ilustrație. Semnează printre alții Picasso, Duffy, M. H. Maxy, Vasile Kașzar, C. Tomasiu ș.a.

Literaturii străine i s-a dat atenție deosebită. S-a publicat poezie și proză semnată de scriitorii sovietici: Pasternak (cărui Cicerone Theodorescu îi face și o prezentare în nr. 6), Maiakovski, însă interesul merge spre literatura franceză, engleză și americană. Au fost publicate, în traducere, poeme, schițe, nuvele, fragmente de roman, numele autorilor fiind uneori însoțit de scurte fișe biobibliografice. Amintim, printre alții, pe A. Rimbaud, cu *Corabia îmbătătită*, în traducerea lui Mihnea Gheorghiu (nr. 1, 25 septembrie 1945), Carl Sadburg (nr. 2, 30 septembrie 1945), Aragon, cu schița *Vecini buni* (nr. 8, 11 noiembrie 1945), Thornton Wilder, cu un fragment din romanul *Podul San Louis Rey* (nr. 4, 7 octombrie 1945); lui G. K. Chesterton i se tipărește nuvela *Aventurile părintelui Brown* (nr. 6, 21 octombrie 1945 și următoarele), W. Sarroyan e prezent cu schița *Istoria bărbierului al cărui unchi avu capul smuls de un tigru de circ* (nr. 10, 25 noiembrie 1945), John Steinbeck, cu *Omorul* (nr. 24, 10 martie 1946), Aldous Huxley, cu *Dubla convertire* (nr. 12). Cu regularitate, *Lumea* a înfățișat cititorilor săi un „Caiet francez“, unde erau recenzate săptămânal cărți de poezie sau proză, reviste, precum și cărțile românești traduse în franceză. Remarcăm printre altele cronicile despre Max Jacob, Paul Eluard, Pierre Seghers ș.a., ca și consemnarea traducerii în franceză a cărții lui Pavel Dan *Ūrcan bătrânul*.

În paginile *Lumii* și-au dat întâlnire poeți și prozatori de toate vârstele și de toate orientările literare: Al. Philippide, H. P. Bengescu, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, Dimitrie Stelaru,

Cicerone Theodorescu, Ion Sofia Manolescu, G. Mărgărit, Geo Bogza ș.a. *Lumea*, și aici se vede mai mult decât oriunde mâna lui G. Călinescu, s-a străduit să atragă în coloanele sale pe tinerii scriitori și le-a pus în acest scop, începând cu numărul 18, din 27 ianuarie 1946, o pagină întreagă la dispoziție, care a apărut timp de mai multe săptămâni. Evenimentul a fost anunțat din vreme, motivarea făcându-se astfel: „Din dorința de a oferi celor mai tineri scriitori posibilitățile afirmării și participării la discuția problemelor de cultură care agită spiritele astăzi, revista noastră a luat inițiativa să le pună la dispoziție spațiul unei pagini, care [...] are ca scop în exclusivitate promovarea noilor talente“. Apelul, și de data aceasta, a rămas fără ecou vizibil. Puțini au dat curs invitației. S-au publicat câteva eseuri, poezii, dar în marea majoritate a cazurilor autorii lor nu au mai ieșit ulterior din anonimat.

G. Călinescu a colaborat la *Lumea*, cu regularitatea cu care scria la *Vremea* sau la *Adevărul literar și artistic*. În fiecare număr semna un articol pe prima pagină, „Cronica mizantropului“ și „Correspondența“. În anul 1946, multe din „cronicile mizantropului“ evoluează spre observație morală, gnomism, și caracterizare tipologică; cine le parcurge atent observă aici fierberea ce a dus la crearea romanului *Bietul Ioanide*. Nu numai *Motiv ascuns* (nr. 17, 1946), *Lipsa de omenie* (nr. 20, 1946), *Stenograme* (nr. 22), *Scurte reflexiuni* (nr. 29, 1946), unde apar veritabile scene din roman și personajele cunoscute: Ioanide, doamna Ioanide, madam Valsamaky ș.a., dar deasupra reflecțiilor din toate celelalte: *Observații mărunte* (nr. 22, 19 mai 1946), *Congresul singuraticilor* (nr. 34, 2 iunie 1946), *Paradoxuri despre sexe* (nr. 32, 12 mai 1946) etc., etc., stăruie un aer cunoscut și se observă numaidecât că toate aceste cronici alcătuiesc materia brută ce va fi retopită în viitoarea narațiune, după un articol *Teatrul național* (nr. 10, 25 noiembrie, 1945), ilustrat cu desenele autorului, a intrat în *Scrinul negru*.

Numărul 1 din *Lumea*, „săptămânal literar, artistic, social“, a apărut în 8 pagini bogat ilustrate la 25 septembrie 1945, numărul ultim, 35, la 13 iunie 1946. G. Călinescu a izbutit

să strângă în jurul *Lumii* o mare parte din scriitorii vremii, cum nu reușise să facă la *Tribuna poporului* și cum nu va mai izbuti să realizeze, la *Națiunea*. Formula ecletică de magazin literar atrăgea condeiele cele mai diverse.

Întâmpinată inițial cu multă curiozitate, deoarece corespundea necesităților momentului, nu se poate spune că *Lumea* a jucat vreun rol mai important în viața literară postbelică. Într-o perioadă de mare relativism cultural, în care apăreau zeci și zeci de ziare, reviste săptămânale, bilunare, lunare sau trimestriale, scurta existență a *Lumii* a trecut aproape neobservată.

3. *Națiunea*

O existență mai lungă a avut *Națiunea*, „ziar de informație, atitudine și reportaj“, al cărui prim număr a apărut la 20 martie 1946. *Națiunea*, deși nu specifica expres lucrul acesta, era cotidianul Partidului Național Popular, și G. Călinescu i-a fost director până la 18 februarie 1949, când și-a încetat apariția.

Din primul număr, G. Călinescu explică etica ziaristului; acesta trebuie să aibă „convingerea civică și un sentiment al răspunderii personale“; el e un cetățean „care a meditat asupra chestiunilor la 'ordinea zilei'“, care scrie „pentru a-l chema pe cititor la reflecțiune, spre a-l familiariza cu sensul problemei și cu argumentele“. Rostul ziarului?: „A învăța pe cetățean să se elibereze de pasiunile nocive, de a fi serios în fața problemei, de a accepta disputa și analiza cu hotărârea de a primi consecința strict logică, asta-i rostul ziaristiceii de azi. În chipul acesta jurnalul devine o incintă a obiectivității, pentru că între el și cititor se organizează o dezbatere“⁸.

Titlul ziarului, propus indubitabil de G. Călinescu, era simbolic, și directorul lui s-a străduit vizibil să facă cotidianul său o oglindă a nației. De la început a precizat deschis⁹ cui se adresează: „Atenția noastră se îndreaptă spre păturile nevoiașе și

⁸ *Lupta pentru rațiune, Națiunea*, an. I, nr. 1, 20 martie 1946, p. 1.

⁹ *Precizări, Idem*, an. I, nr. 3, 22 martie 1946, p. 1.

mijlocii ale neamului“; *Națiunea*, „pusă în slujba categoriilor de mijloc, își face o datorie de a înfățișa și a susține toate doleanțele lor drepte și rezonabile cu credința că îndeplinește o operă folositoare tuturor“. Structura publicației a fost în linii generale subordonată aceluiași deziderat. Inițial, ziarul a apărut în patru pagini, cu informațiile obișnuite vremii, dar când G. Călinescu introduce rubrici și pagini fixe încredințate unor publiciști cunoscuți („Raporturile internaționale“, de pildă, erau date lui D. I. Suchianu), rubrici ce se adresau unor categorii anume de cititori, sau dezbăteau o sferă precizată de probleme. Din a șasea zi după apariție, *Națiunea* introduce „Colțul învățătorului“, unde se publica corespondență, primită de la institutori; de la numărul 23 a apărut „Colțul Ardealului“, ce cuprindea atât literatură, semnată în genere de publiciști și scriitori ardeleni, cât și probleme specifice Transilvaniei. Peste cinci zile după aceasta, *Națiunea* dedica o pagină întreagă „Bisericii ortodoxe“, cu colaborări semnate de preoți; începând cu 24 iulie 1946, tot o pagină întreagă sub titlul „Femeia“ își propune să dezbată problemele specifice feminității, de la 24 octombrie se introduce „Pagina naționalităților“ etc. Tuturora, G. Călinescu s-a străduit și a izbutit în bună măsură să le imprime o anume periodicitate.

Ca și la *Tribuna poporului*, G. Călinescu a rezervat un mare spațiu problemelor de literatură și cultură. Sunt semne vădite – și colecția ziarului pe primele luni stă dovadă – că G. Călinescu intenționa să asigure literaturii și culturii o prezență aproape zilnică în coloanele *Națiunii*. În afara paginii literare, a cărei apariție fusese fixată duminica, materiale cu caracter literar apăreau la două-trei zile la rubricile „Viața culturală“, „Caleidoscop“, „Cartea românească“, sau chiar fără nici o specificație. Firește, intenția nu a putut fi dusă la bun sfârșit, în primul rând, din lipsa materialului corespunzător. La fel ca la *Tribuna poporului*, G. Călinescu nu a izbutit să strângă în jurul *Națiunii* un număr prea mare de scriitori. Colaboratori statornici i-au rămas o bună bucată de vreme Al. Piru și Adrian Marino.

Pagina literară, inaugurată cu numărul 12, din 1 aprilie 1946, avea următoarea structură: o cronică literară, semnată de Al. Piru (apărea sub titlul „Cartea românească“ și fusese

introdusă din numărul 7 al *Națiunii*), un comentariu eseistic, datorat lui Adrian Marino, un articol de informație, poezii și rubrica „Însemnări literare“, unde era rezumată problematica presei literare pe săptămâna anterioară. După trei săptămâni, profilul îi este modificat și pagina literară apare sub titlul „Litere și arte“. Se introduc, pe lângă cele vechi, rubrici noi: „Cartea străină“, unde se prezintă sub pseudonim eseul Simonei de Beauvoir, *Pyrrhus et Cinécs*, „Destine“, rubrică de obicei neșemnată, ce urmărea prezentarea sintetică a personalităților mondiale, Jacques Cazotte în cazul de față. Se inaugurau niște „Note“, semnate numai în acest număr cu inițialele lui G. Călinescu. După registrele Facultății de Litere din București, da câteva știri biografice despre St. O. Iosif; din poezia *Falanga*, găsită în *Arpa română*, reține conflictul lui C. D. Onicescu „cu dascălul său de grecește din Câmpulung“. Din *Limba română și tradițiunile ei* (1872), „operă de improvizație lingvistică“ a lui G. Baronzi, reproduce „câteva specimene amuzante de «limbă a cântătorilor», adică de argot pungășesc“ ș.a.

Câteva fraze grupate sub titlul *Artele*, neșemnate, dar redactate tot de G. Călinescu, explicau semnificația noii titulaturi: „Am intitulat pagina noastră de duminică «Litere și arte» nu fiindcă ne vom ocupa în mod deosebit de artele plastice. Obiectul nostru esențial rămâne literatura“, dar ridicau totodată și probleme mai generale de estetică ce își păstrează încă prospețimea: „Criticul aplicat exclusiv la literatura română cu divorț de gândire, arte, literaturi străine nu este și nu poate fi critic“. Și aducea în sprijinul afirmațiilor câteva exemple: „Aș vrea să știm cum ar putea citi cineva *Viata* lui Benvenuto Cellini, pe care a tradus-o Goethe, fără o noțiune a artei acestuia, ce limbaj critic e acela fără Beato Angelico Boticelli, Michelangelo etc.?“, „Nu este nici o posibilitate a gusta pe Goethe și pe D'Annunzio fără a fi văzut și auzit fântânile romane“, etc.

În această formulă, pagina literară apare mai bine de două luni, dar G. Călinescu nu era mulțumit. Visa să strângă în jurul ziarului, precum odinioară la *Jurnalul literar*, tineretul. În acest

scop le adresează impersonal o „invitație”¹⁰, subliniind că pagina literară rămâne deschisă tuturor scriitorilor tineri: „...domnul profesor G. Călinescu invită pe această cale pe vechii colaboratori de la *Lumea* să continue a trimite mai departe manuscrisele, care vor fi publicate în pagina literară a ziarului *Națiunea* sub directă sa conducere”. Cu același scop, G. Călinescu redeschidea, peste o săptămână, rubrica „Correspondența”. Deocamdată atrage, cititorilor și unui eventual editor, atenția asupra talentului Veronicăi Porumbacu. Tânăra poetă îi prezentase cu puțină vreme în urmă manuscrisul volumului *Visele Babei Dochia*, respins de o editură, volum pe care îl găsește foarte bun.

Puțini tineri au dat curs invitației. Dintre vechii colaboratori întâlnim de două-trei ori numele Sandei Popescu și I. Const. Vede. Nici noii-veniți nu au fost mulți. Un mare număr de versuri publică de la început Petru Vintilă: *Sinuciderea din strada Linștei* (nr. 18, 8 aprilie 1946), *Scrisoare către prietenii mei poeți* (nr. 182, 28 octombrie 1946) etc., etc. Reținem aceste versuri dintr-o *Biografie*: „Petru Vintilă n-a înfruntat ca alții furtunile și nu și-a pus în cui destinul / [...] Numai o dată a strigat nevăzutului din cer / – Doamne, îngenucheat Petrică te strigă, uite-l, e aici, / era copil, nu fusese la școală fiindcă n-avea papuci și era ger / și-l bătuse «domnul» ca un birjar cu un bici” etc. (nr. 36, 5 mai 1946). Destul de des îl întâlnim pe Constant Tonegaru. În paginile *Națiunii* și-a făcut debutul Vasile Nicolescu, cu poeziile: *Halucinație terestră* și *Noaptea adâncului* (nr. 219, 9 decembrie 1946), urmate de *Geneză* (nr. 225, 16 decembrie 1946) și de ciclul: *Pantomimă*, *Clopotele de zid*, *Sonatină*, *Interludii*, *Arlequinadă* (nr. 401, 28 iulie 1947). Reținem și versurile lui Emil Manu, Teodor Vîrgolici ș.a.

Partea rezistentă a literaturii promovată de *Națiunea* rămâne critica; colaboratori statonici au fost Al. Piru și Adrian Marino, care la un moment dat ajung să scrie întreaga pagină literară. Cronica lui Al. Piru este o oglindă a mișcării literare a

¹⁰ *Națiunea*, nr. 88, 8 iulie 1946.

anilor 1946–1947. Reținem, dintre multe exemple: Tudor Vianu – „Figuri și forme literare” (nr. 73, 21 iunie 1946), Dimitrie Stelaru – „Cetățile albe” (nr. 88, 8 iulie 1946), Sorana Gurian – „Întâmplări dintre amurg și noapte” (nr. 283, 3 martie 1947), G. Bacovia – „Stanțe burgheze” (nr. 289, 10 martie 1947) etc. Atrage atenția cronica despre *Libertatea de a trage cu pușca*, în care Al. Piru surprinde printre cei dintâi una din caracteristicile liricii lui Geo. Dumitrescu: poetul este un antisentimental și un antiromantic.

Un loc însemnat ocupă în ansamblul literaturii critice a ziarului eseistica lui Adrian Marino. Preocupările tânărului critic sunt absorbite de studierea vieții lui Al. Macedonski. El comunică scrisori semnate de poetul rondelilor (nr. 32, 29 aprilie 1946 și nr. 159, 1 octombrie 1946), sau izolează amănunte semnificative din viața poetului: *Fragment autobiografic macedonskian* (nr. 100, 22 iulie 1946), *Macedonski, turist* (nr. 118, 12 august 1946) etc. O altă arie de preocupări o alcătuiau comentariile estetice: *Croce și clasicismul* (nr. 343, 19 mai 1947), *Sainte-Beuve și clasicismul* (nr. 123, 18 august 1946), *Eroul romantic* (nr. 271, 17 februarie 1947) ș.a., precum și întocmirea unor medalioane dedicate scriitorilor străini. Problemele criticii i-au suscitat continuu interesul. Îl preocupa îndeosebi realizarea unei monografii, deoarece într-un rând emite câteva *Idei despre biografie* (nr. 177, 21 octombrie 1946): „Biografia este în chip necesar un joc de lumini și umbre, în masa informă de fapte, noi operăm o alegere de ordin calitativ, o selecție riguroasă. Din viața respectivului personaj reținem doar acele elemente care sunt coordonabile...” etc.

Cu numărul 472, din 20 octombrie 1947, pagina de literatură și arte trece sub directă conducere a lui G. Călinescu. Motivarea a făcut-o directorul însuși în termenii următori: „Prezenta pagină literară, pe care am socotit-o necesară pentru strângerea rândurilor intelectualilor cititori ai ziarului nostru, a fost până aici compusă după un program inițial propus de mine, însă scrisă fără amestecul meu, din dorința de a lăsa să se

exercite nestânjenită personalitatea colaboratorilor. Această metodă, împinsă până la contemplație redacțională, s-a dovedit greșită și incompatibilă cu scopul urmărit de mine. Am avut toată responsabilitatea celor publicate și toate contrarietățile unor fapte ce nu-mi aparțineau“. Greutatea paginii era dată de un articol de istorie literară semnat de Aristarc și de cronica literară pe care a început s-o scrie G. Călinescu după un preambul, în care își exprima nemulțumirea de a fi nevoit să urmărească iarăși fenomenul literar curent: „Cronica literară nu-mi place congenital, și e curios cum e dat unui ins să persevereze prin forța lucrurilor într-o ocupație pentru care n-are tragere de inimă. Adesea am trișat, visând pe marginea textelor, am compus peisaj ori portret. Mă interesează omul și mișcarea colosală a materiei, glasurile intime ale universului, și nu rareori, umflând, am atribuit autorilor propriile mele tumulturi“. Dintre cronicile literare scrise în această perioadă amintim: T. Arghezi – „*Una sută una poeme*“ (nr. 478, 27 octombrie 1947), Emil Isac, *Sașa Pană* (nr. 496, 17 noiembrie 1947), Geo Dumitrescu (nr. 537, 12 ianuarie 1948) etc.

De câteva ori, ziarul a fost violent criticat și pe nedrept, de *Flacăra* pentru atemporalitate, acuzațiile vizând îndeosebi preocuparea lui G. Călinescu pentru istoria literară. Într-o atmosferă de nervozitate, G. Călinescu dă *Un răspuns* (nr. 548, 26 ianuarie 1948), în care anunță autodesființarea paginii literare.

În afara articolelor cu caracter critic sau de istorie literară, G. Călinescu a publicat în *Națiunea* peste o sută cincizeci de articole cu caracter politic, în unele perioade scriind aproape zilnic pe teme diverse. Cea mai mare parte a lor nu au rezistat timpului. G. Călinescu nu a fost un mare ziarist, în stare să pună în scrisul său problemele fundamentale ale epocii, să mediteze asupra lor. Multe articole sunt de conjunctură și ele s-au perimat a doua zi după ce au fost scrise. Prospețime respiră în schimb acelea care au abordat probleme general-umane. Dar cu aceasta intrăm în publicistica cetățenească a scriitorului.

4. Mizantropie și optimism

Aproximativ un deceniu și jumătate, G. Călinescu a ținut în felurite periodice o rubrică permanentă, intitulată „Cronica mizantropului“, destinată, aparent, celei mai eterogene problematici. Plăcere pentru divagație arătase G. Călinescu de la începutul colaborării sale la *Viața literară*, însă atunci divagația semnifica o evaziune, cu rosturi anume. Acum *cronica mizantropului* însoțește continuu eseistica și cronica literară călinesciană. De ce a simțit G. Călinescu nevoia de a scrie? Ipoteze se pot face multe, însă cronica aceasta, unică prin problematică și continuitate în publicistica română, își are izvorul în structura clasicistă a inițiatorului ei. *Cronica mizantropului* rămâne jurnalul unui cărturar care ține să aducă periodic la cunoștința publicului observațiile sale. Un om își împărtășește gândurile, vorbește despre el cu dezinvoltură, având grijă să se ascundă în spatele unui personaj, analizează reacțiile lui și pe ale semenilor, își exprimă atitudinea față de problemele apărute în fața societății și națiunii în mijlocul căreia trăiește. Multe din *Cronicile mizantropului* sunt adevărate fișe de observație morală, caracterologică, în care s-a exersat mâna romancierului. Fără această exersare săptămânală a observației e greu de crezut că G. Călinescu ar fi izbutit să elaboreze *Enigma Otiliei*, și nu întâmplător tocmai la *Cronica mizantropului* au apărut, într-o redactare cu totul neutrală, fragmente caracteristice din romanul de mai sus.

O întâie încercare de organizare a impresiilor într-o cronică anume a făcut-o G. Călinescu în vara anului 1932, când, aflat la Tekirghiol, la odihnă, iscălește cu pseudonimul „Ovidius“ o „Cronică balneară“ în trei numere consecutive din *Adevărul literar și artistic*, începând cu nr. 608, din 31 iulie. Denominația *Cronica mizantropului** apare pentru prima oară în *Adevărul literar și artistic*, nr. 636, din 12 februarie 1933, sub semnătura „Al.“, când săptămânalul condus de Mihail Sevastos își modifică și structura printr-o nouă paginație a rubricilor

* În *Povestea vorbii*, 1897, exista rubrica *Din notele unui misantrop*.

permanente și articolelor obișnuite. „Al.“ pare a fi prescurtarea numelui mizantropului lui Molière, dar probabil să înglobeze și sensul ibericului Algar. De la 4 iulie 1933, „Cronica mizantropului“ – care, uneori, din motive redacționale se intitulează *Mizantropul* – este înscălită „Aristarc“, semnătura fiind păstrată până în 1947 și, sporadic, folosită în anii din urmă și în *Contemporanul*. G. Călinescu își luase pseudonimul Aristarc vorbind despre el însuși în *Ascensiune (Gândire)* și *Din carnetul unui critic (Universul literar)*; în fine, semnase „Aristarch“ scurtul articol *Un eveniment literar*, rubrica „Însemnări“ din *Adevărul literar și artistic* (nr. 601, 12 iunie 1932, p. 8).

De ce „mizantrop“? Dintr-o „pură socoteală redacțională“ va zice mai târziu G. Călinescu¹¹, ca să adauge după aceea¹²: „sub această firmă strecuram multe săgeți împotriva stărilor de atunci, scăpând de cenzura redacțională sub cuvânt că «așa e el, mizantrop»“, dar înainte de aceasta explicase pe larg¹³ ce înțelege prin mizantropie: „Mizantropii sunt oamenii cei mai blânzi de pe lume, și mizantropia lor e o iubire exagerată de oameni și de toate, cu mâhnirea că nu sunt toți așa cum ar trebui să fie. Omul obișnuit e indiferent, cordial, mulțumit de strâmbătatea lumii de pe urma căreia trăiește“. Iar în altă împrejurare¹⁴: „Mizantropul e un iubitor de oameni, care, contrariat în nobilele lui aspirații, s-a îmbolnăvit de melancolie“.

Problematica „cronicilor mizantropului“ se poate rezuma cu ușurință. O parte, mai cu seamă cele începând cu anul 1935, au o valoare pur informativă; câteva oglindesc moravurile literare ale vremii, dar cele mai multe sunt ecoul lecturilor criticului în vederea realizării istoriei literare. Multe cronici suprimă cu nerv raporturile dintre omul civilizat și semenii săi. Acestea, aducând observație din mediul uman, încheagă nu

¹¹ Aristarc: *Extemporal*, *Lumea*, nr. 26, 24 martie 1946, p. 8.

¹² G. Călinescu: *Luna cărții*, *Contemporanul*, nr. 49, 9 decembrie 1955 p. 1.

¹³ Aristarc: *David și Goliath*, *Adevărul literar și artistic*, nr. din 25 iulie 1937.

¹⁴ G. Călinescu: *Despre mizantropie*, *Contemporanul*, nr. 8, 22 februarie 1957, p.1.

rareori în veritabile tipuri umane, pun în evidență capacitatea de caracterizare exterioară a romancierului, dar subliniază în același timp, discret, ironic sau melancolic, deficiențele unor anume stări de lucruri. Aristarc e profesor și observă moravurile școlii, merge la medic pentru consultație, la farmacie sau la măcelar pentru cumpărături și peste tot reține și notează atitudini și gesturi. Natura și viețuitoarele ei îl preocupă de asemenea: urmărește cu pasiune comportamentul furnicilor (*Furnicile*, A.L.A., nr. 861, 6 iunie 1937), studiază mișcările păianjenului (*Un monstru*, A.L.A., nr. 877, 26 septembrie 1937) etc., etc. În sfârșit, ia atitudine împotriva războiului italo-abisinian, ironizând grav pe invadatori.

Interes mereu actual au acele „cronici ale mizantropului” în care indivizii sunt urmăriți în manifestările lor etern-umane. Portretul ratatului, de exemplu, se ține minte. Individul era de o scrupulozitate exasperantă, lua însemnări meticuloase, făcea mormane de fișe și „studia” veșnic. Îi era imposibil să se hotărască, să aleagă un subiect și să-l trateze cu materialul existent; sfaturilor date de profesori, le răspundea cu o modestie disprețuitoare: era om serios, trebuia să adâncească! (*Despre ratare*, A.L.A., nr. 904, 3 aprilie 1938). Alteori sunt ironizate manii: domnul Popescu, „brav cetățean bucureștean”, are fobia zgomotului, și comportamentul omului, peste care se așterne ironia comentatorului, este disecat cu minuțiozitate.

O etapă superioară vizibilă în evoluția „cronicii mizantropului” se conturează o dată cu apariția *Jurnalului literar*, și acestea, am impresia, rămân cronicile reprezentative ale lui Aristarc. Nu numai că volumul fiecărei cronici se triplează în comparație cu cronicile apărute în *Adevărul literar și artistic*, însă problemele sunt abordate cu o gravitate și o vehemență nemaîntâlnite în asemenea proporții la G. Călinescu.

Pe plan intern, câteva sunt obiectivele care îi rețin atenția. Pe directorul *Jurnalului literar* îl preocupă locul și prestigiul națiunii române în lume: rândurile lui respiră nu o dată o mare amărăciune. Occidentalul nu cunoaște nimic fundamental despre țara noastră, zice G. Călinescu, apăsând cu deosebire asupra „completei ignoranțe a apusenilor în materie de istorie și

geografie“. Noi suntem în fața Occidentului doar „mica soră latină“, „un popor brav“ „un popor ospitalier“, „încolo nimic!“ (*Occidentul*, J.I., nr. 1, 1 ianuarie 1939). Pe de altă parte, orientalul ar îndreptăți atitudinea Occidentului prin umilință: „Bizanțul ne-a lăsat în sânge plăcerea de-a pune capul în pulbere și de-a săruta urmele tălpilor celor mari“. De aceea, românul nu merge în străinătate să admire și să învețe, „el merge să se umilească“. „Lumea bine“ merge în Elveția pentru a mânca o „înghețată divină“ și la Milano pentru că „sunt ciorapi de damă admirabili“ (*Orientul*, J.I., nr. 2, 8 ianuarie 1939). Idei identice până la un punct dezvoltă și *Mica soră latină* (J.I., nr. 3, 15 ianuarie 1939), cu deosebire că acum G. Călinescu caută cauza acestor stări de lucruri, cauză găsită în inexistența unui cult al trecutului istoric. Grija pentru trecutul național ar fi trebuit, în concepția sa, asociată cu problema rezonanței culturii române peste hotare. Ar fi trebuit „dus studiul literaturii noastre până la punctul în care străinul se va afla înaintea unui dulap cu ediții bune din toți autorii, cu monografiile, cu istorii, cu tot ce dă o informație calmă, temeinică, fără tendențe. Trebuie să ajungem să spunem Occidentului: iată, aceasta e literatura română! cu spiritul ei, cu problemele și realizările ei. Și e de observat că străinul cult se câștigă mai ușor prin totalitate, decât printr-un punct. Zadarnic am încercat noi să dovedim francezului măreția lui Eminescu. Dar problemele literaturii noastre, creșterea ei organică, asta da, i le putem înfățișa. Și toate acestea câștigă spiritele“.

O critică virulentă la adresa modului de viață burghez întreprinde Aristarc în câteva din cele mai substanțiale cronici ale anului 1939. Critica este subordonată unei viziuni clasiciste asupra lumii, societatea contemporană fiind criticată în numele unui ideal de perfectibilitate umană: Aristarc denunță cu vehemență impostura, mulțumirea de sine, idealurile pedestre, lipsa de orizont, superficialitatea, îngustimea recepției, monotonia existențelor. În *Cariere* (J.I., nr. 9) se întreabă de ce tinerii se îndreaptă cu predilecție spre Facultatea de Drept? Sporovăiala anodină a semenilor îl irită: „Conversația nu este, cum s-ar crede, un prilej de a răsuci câteva idei generale,

agreabile, ori de a-ți pune spiritul în valoare. Nu. E un mod de a spune mereu vorbe, în vreme ce ascultătorul aprobă ca o rață din cap“ (*Conversația*, nr. 27), râde de modul în care burghezul înțelege „vilegiatura“ (nr. 32) ori îi citește cărțile ilustrate trimise cunoscuților, din care reproduce copios: „Toți sunt anonimi, uniformi, monotoni, fără nimic individual“ (*Cărți poștale ilustrate*, nr. 16). Sarcasmul se revarsă îndeosebi asupra concepției despre viață a burghezului și pretextul considerațiilor îl constituie frazele pline de „o teribilă îngâmfare“, ale unui uitat azi C. G. Dissescu. Cine a fost acest om atât de mulțumit de sine?“Nimic, decât un obscur politician cu bună stare, de treabă, admitem, dar obscur prin definiție încă din viață“, generalizează G. Călinescu: „A fi isteț, a învăța câteva idei – asta se cheamă inteligență; a vorbi cursiv la tribunal sau în Atenee populare – asta se cheamă talent. A fi deputat, a avea case, a avea automobil, a fi odată aplaudat, a obține un mic elogiu într-o gazetă, a avea două decorații, toate astea dau o mare mulțumire de sine și omul «soarbe din plin» existența, închinându-se lui Dumnezeu că l-a dotat cu inteligență și talent“. Convenționalitatea succesului și efemeritatea lui se oglindesc practic în concepția burghezului despre locuință: „O baracă pe dinafară, cu multe încăperi pe dinăuntru, cu pivniță, cu poduri, șoproane, cuști pentru câini și pisici, cămări pentru alimente se cheamă gospodărie. Gospodarul e mai mândru de hardughia lui, decât proprietarul unei case de Palladio. Și totuși un om fin nu s-ar simți bine decât într-o locuință monumentală sau de valoare artistică, fie și neospitalieră“.

De aici până la abordarea marilor probleme ale urbanisticii nu era decât un pas. Cronicile relevă un spirit investigativ, un constructor entuziasmat, dornic să îmbine arhitectura monumentală cu marile tradiții naționale. În *Sentimentul cetății* (nr. 6) deplânge lipsa monumentelor din orașele noastre, după ce mai înainte (*Puțină toponimie*, nr. 4) ceruse întoarcerea la denumirile străvechi pentru orașe, iar în *Frica de monumental* (nr. 5), problema este abordată deschis. „Toate marile civilizații occidentale cultivă monumentalul

colosal și nu atât în construcția civilă, cât în cea destinată cultului vieții publice“. Și mai departe: „Parisul e simbolizat în Luvru, în Notre-Dame, în Domul Invalizilor, în Pantheon, Milano, în Dom, Florența, în Catedrală“. Și o întrebare era pusă direct: „De ce nu construim?“ Noi, constata melancolic G. Călinescu, „trăim pe teritoriul unei adunături de bordeie, unde se va ridica peste veacuri marea cetate. Dar noi n-o vom vedea, căci marginile ei n-au fost însemnate cu plugul“.

Atitudinea intelectualului față de problemele puse de viață și societate alcătuiesc o altă constantă a publicisticii călinesciene. Destinul creatorului într-o societate divizată în clase antagonice e prefigurat printr-un exemplu luat din lumea antică (*Un amic al scriitorului*, nr. 34) meditează asupra soartei artistului în mijlocul contemporanilor (*Simțul eternității*, nr. 11), încearcă o „definiție a scriitorului“ (nr. 35); *Individualism și cultură* pune problema rezervei dindividului față de semenul său, și cu voluptate disecă iarăși caractere. Iată patru tipuri de intelectuali... leneși. Leneșul nr. 1 e istoric, dar nu mai scrie, ci face istorie... dăruind patriei viitori ostași; următorul este „un leneș indignat“, al treilea, „un leneș fricos“, și ultimul îi scandalizează cu inocență pe ceilalți trei, declarând candid: „Nu vreau să muncesc și pace“, fiindcă, „în curgerea de fluviu a lumii, opera mea ar fi ca o murdărie invizibilă de muscă“ (*Patru moduri*, nr. 23). Problematika tuturor acestor cronici alcătuiește un neașteptat preludiu la *Bietul Ioanide*.

La invadarea Cehoslovaciei de către forțele armate ale Germaniei, glasul lui G. Călinescu răsună distinct într-un mare număr de cronici*, condamnând agresiunea, militând pentru dreptul națiunilor mici la independență și suveranitate națională. Cu mult umor, sunt ironizate motivele inconsistente aduse de propaganda oficială în sprijinul invadării Cehoslovaciei. Însă ironia e mușcătoare și râsul amar.

Cronicile mizantropului, scrise după 1939 și apărute în *Vremea* (1943–1944) și în *Lumea* (1945–1946), își schimbă

* *Frigmania și Bovenia*, nr. 13; *Frigmania, Bovenia și Loponia*, nr. 36; *Furnicile*, nr. 40; *Trei metode*, nr. 45; *Capacitatea de ură*, nr. 46; *Frigmania*, nr. 47; *Cerc vițios*, nr. 48.

structura. Ele oglindesc, cu puține excepții, preocupările scriitorului în această perioadă: pregătirea *Impresiilor...*, pe de o parte, pe de alta, prinde contur ideea unui roman nou, G. Călinescu mergând tot mai mult pe linia fișei caracterologice. Apoi, după ce vreme de câțiva ani a colaborat sporadic la două-trei periodice, G. Călinescu revine în publicistică, la 9 decembrie 1955. Evenimentul s-a datorat numirii la conducerea revistei *Contemporanul*, ca redactor-șef, a lui G. Ivașcu, care-i încredințează scriitorului o rubrică permanentă. Din 1955 până în ultima săptămână a vieții, G. Călinescu a semnat cu regularitate „Cronica optimistului”. „Scriam pe vremuri – motiva autorul titlatura noii rubrici – o «cronică a mizantropului», eu care sunt un iubitor de oameni [...]. Eu însă eram și sunt un optimist și mă bucur că *Contemporanul* îmi dă prilejul să-mi desfășor fără stânjeniri această particularitate a sufletului meu, care găsește în vremurile noi atâtea prilejuri de expansiune.” Schimbarea, căci este vorba într-adevăr de o modificare reală și de substanță, pe care textele o confirmă și o susțin, „s-a făcut pe un fond original exuberant și sănătos”, a explicat G. Călinescu mai târziu¹⁵. Tot acum, G. Călinescu își schițează o retrospectivă biografică, încercând a demonstra existența unui fond optimist congenital, a continuității unei atitudini principiale față de viață și oameni, încheind: „...optimismul meu, cu care iau parte sincer la lupta pentru construirea socialismului, e o impulsie adevărată și francă a ființei mele, și nu mi-a fost greu să mă apropii de oameni, de vreme ce i-am iubit totdeauna. Teatralitatea, patetismul se însoțesc câteodată, gesturile mele sunt departe de a fi teatru și poză: ele sunt exact corelatele fizice ale sufletului meu avântat și solemn”. Ceea ce caracterizează „Cronica optimistului” este eterogenitatea. Titlul rubricii sugerează o stare sufletească, o tensiune intelectuală, dar rămâne indiferent la structura cronicii propriu-zise. „Cronica optimistului” a constituit principalul mijloc de comunicare al lui G. Călinescu cu semenii, cu timpul său. De unde și multitudinea modalităților de exprimare a unor

¹⁵ Cuvânt înainte, *Cronicile optimistului*, E.P.L. 1964, p. 5–7.

tot atât de variate preocupări. Subliniem în special aspectul de manifest politic și cetățenesc al publicisticii călănesciene. Participant entuziast la lupta pentru construirea socialismului, cum accentuează el însuși nu o dată, G. Călinescu își împărtășește impresiile la fiecare sărbătoare: 1 Mai, 23 August, aniversarea nașterii lui Lenin, Ziua copilului, a femeii, instaurarea Republicii ș.a. Multe din aceste cronici au caracter ocazional; fraza e adesea solemnă și se vede bine că autorul e emoționat. Când vibrația interioară atinge o mai mare amplitudine, rândurile călănesciene amintesc de cadența versetelor lui Alecu Russo din *Cântarea României*: „Îmi place în țara mea iarba grasă, care crește pe povârnișuri dulci ale munților, în pâlniile din regiunea muntoasă și îndeosebi acelea din Maramureș și Moldova de Nord, pe unde turmele de oi și cirezile de vaci par nemișcate ca niște flori albe pe un chilim verde“ etc., etc. (*Bogățiile noastre, Contemporanul*, nr. 43, 1958). Membru activ al colectivității, mai cu seamă, se manifestă G. Călinescu; ca reporter și deputat, intră în întreprinderi ori merge pe ogoare, spre a se întâlni cu oamenii și a observa prefacerile din conștiințe. Prin însăși natura lor, aceste „ieșiri pe teren“, îndeosebi cele făcute în marile întreprinderi industriale (*Un imn al muncii în cinstea Congresului*, nr. 51, 1955; *Schimbul de onoare*, nr. 52, 1955; *Omul nou*, nr. 1, 1956 etc.), nu pot stinge sentimentul improvizației. Cu oarecare firesc se mișcă G. Călinescu în lumea satului: *Carnet de candidat, În circumscripția mea, Ca deputat și cetățean* etc. sunt rapoarte în fața cititorului despre activitatea sa publică.

Numeroase alte „cronici optimiste“ înregistrează cu fidelă regularitate felurite activități. Spectator, G. Călinescu merge la teatru și meditează asupra spectacolului sau pe marginea rosturilor educative ale instituției: *Teatrul nou, Despre arta actorului, Spre marele teatru, Despre teatru* etc.; director de institut, organizează pentru colectiv excursii de studiu în țară: *Călătorie de studiu I, II, III, IV, V* (aprilie și iulie 1958), *La Șiria* (nr. 2, 1957), *Orașe* (nr. 28, 1957); lucrează la *Scrinul negru* și publică în anii 1956 și 1957 fragmente din roman; primește scrisori de la cititori și le răspunde; privește albume de pictură și le comentează; parcurge reviste românești de la începutul

secolului, pleacă în străinătate etc., etc., etc. și scrie despre tot și despre toate ca într-un jurnal. Și de fapt, privind lucrurile în absolut, „cronicile optimistului“ nu sunt altceva decât o formă specifică de jurnal literar, din care cu multă exactitate poate fi reconstituită viața lui G. Călinescu pe o distanță de aproape un deceniu. Existența exterioară în întregime și aproape toate gândurile lui G. Călinescu se găsesc aici, în forme ușor modificate.

Pentru specialist, interes vor prezenta acele *cronici* în care G. Călinescu pune probleme ale istoriei literare naționale sau străine. El transmite informații biografice inedite despre T. Vianu (*Câteva amintiri*, nr. 22, 1964), M. Ralea (*Negură și soare*, nr. 35, 1964), Liviu Rebreanu (*Un suflet înalt și plin de stele*, nr. 36, 1964), Ov. Densusianu (*Profesorii mei: Densusianu*, nr. 42, 1964) etc.; revine cu comentarii despre scriitorii dintre cele două războaie: Lucian Blaga (*Notații de jurnal*, nr. 20, 1961; *La un volum de poezii*, nr. 8, 1963), Ion Barbu (nr. 6, 1965), Al. Philippide (nr. 10, 1963), Paul Zarifopol (nr. 13, 1963) ș.a.

II. Profesorul și eseistul

1. Autor de manuale școlare

După 1944, cum nu se mai întâmplase înainte, numele lui G. Călinescu este însoțit aproape exclusiv de atributul „profesor“. Criticul și istoricul literar, prozatorul și poetul, deputatul și directorul de ziar sunt lăsați în umbră de „profesor“, dar epitetul își trage cumulativ substanța din toate aceste activități. Faima omului, răspândită în cercuri largi de campania anticălinesciană din anii 1941–1942, dusă împotriva *Istoriei literaturii române...*, este susținută și amplificată acum de activitatea profesorală, mai cu seamă după numirea ca profesor titular al catedrei de literatură română a Universității din București. Prelegerile sale erau audiate de un impresionant număr de studenți, amfiteatrele fiind literalmente asaltate. Lecțiile profesorului au fost memorabile, și amintirile târzii ale foștilor studenți probează extraordinara fascinație a omului. Tot ce scrie în acești ani G. Călinescu – rămânând în domeniul criticii și istoriei literare – scrie cu gândul la viitoarele prelegeri; toate prelegerile sunt ținute cu gândul de a fi publicate, și a doua serie a *Jurnalului literar* a fost scoasă, în măsură hotărâtoare, tocmai din aceste motive. Profesorul ține prelegeri și întocmește manuale pentru învățământul liceal.

Ideea alcătuirii manualelor de limba română pentru elevii de liceu i-a fost sugerată de repetata observare a inaderenței studenților din primii ani de facultate „la speculația estetică și critică de zonă înaltă. Zadarnic lămurești, că nici un estetician

n-a spus cutare lucru, că poezia lirică nu este ce-au învățat în cartea secundară, că nu există anume pretins gen literar, impresiile prime rămân indelebile la cei ce nu se dedică ei înșiși esteticii și criticii. Judecățile despre scriitori, clasificările și ierarhiile căpătate în școală prin mijlocirea unui manual sunt așa de persistente, încât studentul rămâne incredul la analizele nepreconcepute...". Așa își motiva gestul* în *prefață* G. Călinescu. Tot aici, aducea un cuvânt de laudă manualelor școlare întocmite de Mihail Dragomirescu; ele „reprezentau un mare progres pentru acea vreme, restituiau valoarea unor clasici, introduceau discriminațiile estetice și ridicau preocuparea critică la nivel filosofic“.

Cu aceste preliminarii, G. Călinescu își oferea manualele colegilor din învățământul secundar, pe care mărturisește a-i fi consultat, în prealabil, și elevilor de liceu, deocamdată numai din clasele I-IV. Le promitea și pe cele pentru clasele superioare, după ce va fi avut oarecare indicii asupra eficacității celor pentru cursul inferior. În ceea ce îl privește, G. Călinescu mărturisea a fi înlăturat erorile vechilor manuale și a fi lăsat afară nonvalorile, folosind spre exemplificare material antologic din scriitorii „acceptați de critica noastră oficială“. Însă era de părere a nu fi făcut lucru perfect, cărțile sale fiind ulterior susceptibile de treptate îmbunătățiri. Recitite după două decenii de la apariție, ele respiră încă prosepțime.

Fără a ieși din comun, cărțile destinate primelor două clase suscită atenția prin varietatea materialului literar oferit elevilor, varietate ce avea drept scop îndemnul spre lectură al micilor cititori. Iată câteva exemple scoase din manualul de clasa întâi, piesele reținute de G. Călinescu ilustrând toate genurile și speciile literare: V. Alecsandri: *Sfârșit de toamnă*; Eminescu: *Ce te legeni...*; G. Coșbuc: *Iarna pe uliță*; T. Arghezi: *Facerea lumii*; Gr. Alexandrescu: *Boul și vițelul*; St. O. Iosif: *Seceta*; etc. Dintre scriitorii străini, menționăm: Phedru: *Leul și*

* Prefața la manualele pentru clasele I-IV, apărute în Editura „Naționala-Gh. Mecu“, este identică.

soarele; Ed. de Amicis: *Zidărușul*; Turgheniev: *Vrabia*, *Basme englezești* în traducerea Igenei Floru și altele.

Textul era urmat de scurte *observații*, unde se explicau cuvintele considerate de autor că scapă înțelegerii elevilor. Iată, luăm la întâmplare, glosarul de la sfârșitul fragmentului reprodus din *Amintiri din copilărie* ale lui Ion Creangă: *horn*, coș; *prichiciu*, policioara de la vatră; *motocei*, gheme mici; *humuit*, dat cu pământ; *de-a mijoarca*, de-a ascunselea; *megieș*, vecin; *a buchisi*, a bate îndesat; *îmbălat*, înmuiat în scuipat; *tină*, noroi; *colb*, praf; *opsasul*, talpă; *benghi*, semn“. Din loc în loc, se dădeau, cu titlu de sugestie, indicații pentru profesor: „Exercițiu: Se va stărui asupra cuprinsului bucății, arătându-se caracterul frumos al lui Lumânărică“, scrie G. Călinescu la sfârșitul schiței lui Negruzzi. Alteori, se indicau subiecte posibile pentru temele efectuate în clasă, sub supravegherea profesorului, sau pentru compunerile date acasă. La urma lecturii *Vestitorii* de M. Sadoveanu, scoasă din volumul *La noi în Viișoara*, precizează: „Exercițiu: Elevii vor face o compoziție, în care vor povesti o întâmplare cu colindul de Crăciun“.

Foarte bine sunt gândite manualele pentru clasa a III-a și a IV-a. Conținutul lor este identic, diferă doar coperta. Lucrul se explică prin condițiile specifice în care au apărut. Învățământul se afla, atunci, într-o perioadă de tranziție; în anul școlar 1947–1948, clasa a III-a a gimnaziului unic făcea, cu excepția limbii latine, aceleași obiecte de învățământ cu clasa a IV-a a liceelor teoretice de băieți și fete; în următorul an școlar, după reforma învățământului, amândouă s-au contopit în clasa a VIII-a.

Structura manualului este aceea clasică. Prima parte, singura foarte amplă, cuprinde „lecturi“; a doua, sumară, este alcătuită dintr-o „recapitulare schematică“ a gramaticii predate în clasa anterioară. Studiul ei începea cu sintaxa. Lăsând la o parte gramatica, ce se refuză discuției prin chiar modul ei de prezentare, vom observa că secțiunea consacrată lecturilor e construită pe două coordonate în a căror tratare G. Călinescu tinde să epuizeze materialul: compoziția și stilul. Explicarea fiecărei noțiuni teoretice este precedată de reproducerea integrală, spre exemplificare practică, a unui text în proxă sau

versuri. Autorii au fost selectați de la Alecsandri la Arghezi. Printre ei notăm pe Mateiu Caragiale, cu poezia *Boierul*, și Al. Macedonski, cu *Rondelul țiganilor*. Din lucrările sale, G. Călinescu reproduce pasaje din *Viața lui Ion Creangă* și *Viața lui Mihai Eminescu*. Dintre scriitorii străini, a reținut fragmente din V. Hugo, La Bruyère, Dostoievski. De fiecare dată, sunt oferite elevilor sumare *note biografice*, împreună cu o *bibliografie selectivă* a scrierilor autorului. Urmează apoi, sub titlul *Îndrumări*, explicațiile lui G. Călinescu. Câteva din elementele structurale amintite mai sus se întâlnesc și în alte manuale ale vremii. Acum ele sunt sistematizate și repetate după fiecare lectură și așezarea lor grafică – notele biografice, în genere, sunt puse pe o pagină separată, însoțite uneori de fotografia scriitorului – au rostul de a lucra indirect asupra intelectului.

Cu totul nouă, în primul rând, este tendința de epuizare a subiectului. Manualul de clasa a III-a și a IV-a, spuneam, tratează compoziția și stilul. Noțiunile nu sunt folosite în sensul acceptat azi de critică.

Prin compoziție G. Călinescu înțelegea opera literară în genere, termenul apropiindu-se mai mult de vechiul compunere. După ce clasifică noțiunea – plecând de la schița lui Sadoveanu: *Pe drumuri încurcate* – se subliniază că autorul unei compoziții literare face operă de ficțiune, îi urmărește formele de manifestare: *descrierea*, *narațiunea* și *dialogul*, totul exemplificat cu piese în proză și în versuri. Spre a fixa noțiunea de *descriere*, G. Călinescu reproduce un fragment din cartea lui despre Ion Creangă, *Broșteni*, și poezia *În port* a lui D. Anghel, iar pentru exemplificarea narațiunii reproduce *Meșterul de oglinzi* a lui Emil Gârleanu și *El Zorab* a lui Coșbuc, cu precizarea pentru acesta din urmă că *El Zorab*, „mai mult decât o simplă narațiune, este o poezie epică, exprimând un sentiment (aici iubirea de animale) în chip obiectiv, adică prin simțuri și purtări ale altora, cu toate că sentimentul e împărtășit și de poetul însuși“.

Autorul revine apoi la *descriere* și trece în revistă formele acesteia: *descrierea științifică*, *descrierea poetică*, *descrierea*

plastică și retorică, tabloul, portretul, caracterizarea și paralela. Procedează identic cu narațiunea, căreia îi găsește următoarele tipuri: narațiunea științifică, narațiunea poetică (în care include schița, nuvela, romanul, poezia epică cu exemplul *Nunta Zamferei* – evidențiind, bineînțeles, părțile lirice ale poemului), narațiunea retorică, legenda, amintirile. Încheia cu *biografia* (din *Viața lui Mihai Eminescu* a ales fragmentul referitor la anii de școală ai poetului, făcuți la Cernăuți) și cunoscutul fragment autobiografic al lui Creangă. La un moment dat, în cuprinsul lecțiilor despre descriere, G. Călinescu introduce un capitol despre poezia lirică, nu pentru a studia formele ei de manifestare, ci spre a sublinia deosebirea dintre poezia epică și lirică; folosește atât exemple culte (M. Eminescu, Al. Păstorel-Vodă), cât și populare (*Cântecul răzeșului*, *Voinicia*). După ce reliefează deosebirea dintre epic și liric, recurge, spre a consolida fixarea noțiunilor, la următoarea comparație, și măiestria stă în dozarea calculată a frazei ce exprimă adânci idei într-un limbaj accesibil elevilor: „Spre a înțelege mai bine ce este poezia lirică, să ne amintim că adjectivul liric vine de la liră, care e un instrument muzical. Muzica spune despre sentimentele noastre adânci și nedeslușite ce nu se pot tălmăci în vorbe. Astfel și poezia lirică, deși se slujește de cuvinte, vorbește mai ales printre ele, ca și cântarea, descoperind ascunzișurile nebănuite ale sufletului”.

De la cea dintâi lectură până la ultima, G. Călinescu urmărește aspectele stilului. Inițial, în lecția despre compoziție, au fost expuse lucruri generale: definiția stilului, s-a făcut un scurt istoric al noțiunii ș.a. Ulterior, au fost introduse referiri la calitățile generale și particulare ale stilului și ale figurilor de stil. Exemplele, majoritatea, sunt elocvent alese, și definițiile formulate concis: hiperbola – „exagerată zugrăvire a faptelor și lucrurilor”; personificarea: „dăruirea lucrurilor și vietăților necuvântătoare cu însușiri omenești”; apostrofa: „figura de stil prin care vorbim lucrurilor și animalelor ca unor oameni” etc. G. Călinescu are mereu în față imaginea elevilor cărora li se adresează manualul și de aceea operațiilor logice, în definirea unor figuri de stil, sunt atent gradate. Iată paragraful referitor la

sinecdocă, construit în urma studierii poemului *Nunta Zamfirei*: „În versul *Icoană într-un altar s-o pui*, cuvântul *altar* ține loc de *biserică*. Partea ține aici locul totului. În versul *Dintr-un afund de răsărit*, cuvântul *afund* ține locul unui *nume de ținut* (sublinierile aparțin autorului). Un nume nedeterminat ține aici locul unui nume determinat“. Ajuns în acest punct, G. Călinescu generalizează, formulând definiția: „Astfel de figuri de stil în care se folosește partea pentru întreg, nedeterminatul pentru determinat, specia pentru gen, singularul pentru plural etc., se numește sinecdocă“.

Cu desăvârșire surprinzător rămâne faptul că G. Călinescu se străduiește să depășească limitele poeziei clasice. El atrage luarea-aminte, că rigiditatea genurilor literare nu se mai poate susține, însă accentul e pus pe relativitatea regulilor cerute de descriere și narațiune. Artistul are o mare libertate în ordonarea sau respectarea lor, valoarea artistică a operei nefiind judecată după felul în care se conformează unor cerințe, ci după ceea ce reprezintă ea efectiv. Exprimarea rămâne mereu la același nivel, însă ochiul cercetătorului descoperă mai peste tot ecouri ale ideilor din *Principii de estetică*. „Pentru a face compoziții literare – scrie G. Călinescu explicând compoziția –, se cere talent și regulile nu sunt de folos decât pentru a îndrepta pe ici, pe colo. Scriitorul se naște cu darul scrierii. El creează printr-o pasiune firească, ce se cheamă spontaneitate. Aceasta este întărită și de trăirea scriitorului în mediul social, ale cărui năzuinți și frământări nu arareori răzbat într-o compoziție literară. Cu toate acestea, cercetând operele de valoare, observăm că ele au o rânduială care vine din puterea înconștientă de creație a artistului sau din observările lui proprii. A studia întocmirea compozițiilor marilor artiști folosește pentru prețuirea meșteșugului lor.“ Tot aici, prezentând calitățile generale ale stilului, notează: „...a face o calitate sau o vină din fiecare din aceste stiluri nu-i drept, fiindcă fiecare din ele răspunde firii respectivului artist, și are frumusețile sale. Numai în ce privește proprietatea, adică potrivirea stilului cu cuprinsul, rămâne hotărât că o compoziție este rea, dacă scriitorul s-a zădărnicit printr-un stil impropriu, adică nepotrivit“.

Totdeauna subliniază deosebiriile dintre literatură și știință, cu scopul de a arăta încă o dată caducitatea unor reguli eronat socotite imuabile. Fraza de mai sus despre stil se continuă, de pildă, astfel: „Se schimbă chestiunea când e vorba de compoziția științifică, pe care oricine poate învăța a o face. Ea trebuie să fie clară, sobră și exprimată în termeni proprii. Colorarea exagerată, obscuritatea, prolixitatea obosesc atenția noastră“. Iar altă dată, notând deplina libertate a scriitorului în a folosi momentele narațiunii, scria: „Regula de mai sus e folositoare pentru cine face o narațiune istorică documentară, fără scopuri literare“ etc.

Avut-au manualele călinesciene vreun ecou în corpul didactic, vreo influență mai generală asupra școlii? În afara unor sugestii timide, nu. Mai întâi, din lipsă de continuitate; nici măcar un singur ciclu din cursul inferior al liceului nu a învățat după manualele călinesciene. Ele au fost folosite în școală numai în anul școlar 1947–1948. Din toamna anului 1948 s-au introdus manuale unice. Cu excepții firești, nici profesorii nu le-au agreat. Generația mea a învățat după cărțile de literatură ale lui G. Călinescu, și-mi amintesc reacția dascălului nostru de limba română în fața manualului călinescian. La catedră, profesorul ceruse o carte; a foiletat-o repede și s-a oprit undeva spre sfârșit. Afară, soarele de octombrie așeza aur pe frunzele copacilor. O palmă trântită pe masă a făcut clasa să tresară. Lovise profesorul; și vocea s-a ridicat aspră împotriva celor care fac manuale fără nici un respect față de știință. Monologul continua înverșunat cu modulații de intensitate variabilă: titluri de cărți, *Viata lui Mihai Eminescu*, *Viata lui Ion Creangă*, *Istoria literaturii române...* epitete felurite, aprecieri severe se izbeau de zidurile clasei și ieșeau pe ferestrele larg deschise. În bănci, elevii își țineau răsuflarea. La o poruncă, am deschis cărțile la capitoul de gramatică, și profesorul (era latinist) ne-a dictat modificările convenite pe care trebuia să le scriem cu cerneală direct pe carte, urmând ca asupra celorlalte lipsuri să ni se atragă atenția pe parcurs. Păstrez și acum manualul acela. Sub impresia momentului, eram convinși că facem corectări capitale, ca după aceea, în ciuda acelei de neuitat înverșunări

anticălinesciene, să observăm că modificările propuse erau niște fleacuri. În loc de „coordonare“ și „subordonare“ a trebuit să punem „coordinare“ și „subordonare“; la conjuncțiile „prin urmare, de aceea, deci, așadar“, introducătoare ale propozițiilor coordonate concluzive, am adăugat pe „și așa“; iar după conjuncțiile ce legau coordonatele disjunctive „ori“ și „sau“, am pus pe „fie că“. În fine, înaintea celor patru feluri de propoziții principale coordonate (copulative, adversative, concluzive, disjunctive), am mai așezat una: „propoziția coordinată, justă-pusă“ cu următoarea exemplificare: „apa trece, pietrele rămân“. Aceeași operație, numai că exemplul era: „Dacă ai carte, ai parte“, am făcut-o și la propozițiile subordonate.

2. *Jurnalul literar*, seria a II-a

Prelegerile universitare călinesciene ale anilor 1946–1948, majoritatea publicate în *Jurnalul literar*, au rămas peste timp la fel de vii și, citindu-le, viitorul istoric literar va medita cu folos la evoluția esului românesc. Studii de o structură unică în literatura critică română, redactate la o tensiune intelectuală superioară, prelegerile lui G. Călinescu, păstrându-și în fond aceeași rigoare științifică, alunecă abia insesizabil spre o formă nouă, punând în evidență o voluptate și un rafinament intelectual uluitor. În critica și istoria literară călinesciană începea o etapă de alexandrinism, întreruptă brusc spre sfârșitul anului 1948.

A doua serie a *Jurnalului literar* a apărut la București între anii 1947–1948 și se înfățișa sub forma unor broșuri în 80 de 50–60 de pagini. Revista s-a tras într-un tiraj de aproximativ 300 de exemplare și era pusă în vânzare numai în anumite puncte ale Capitalei: la administrația ziarului *Națiunea*, la chioșcurile din jurul Universității și în Calea Victoriei, în pasagiile Independența și Imobiliara. Astăzi, *Jurnalul literar* este o raritate bibliografică. Marile biblioteci posedă colecții incomplete (Biblioteca Academiei avea cu vreo patru ani în urmă trei numere, acum doar două). Exemplare disperate sau colecții complete să găsim la foștii studenți ai Facultății de

Litere și Filozofie a Universității din București*, seriile 1946–1947 și 1947–1948. De fapt, *Jurnalul literar* apărea, neoficial, ca un buletin al catedrei de Istoria literaturii române moderne, al cărui titular era, în această perioadă, G. Călinescu și cuprindea prelegerile profesorului.

Jurnalul literar nu a avut o periodicitate fixă și nici nu-și propunea vreuna: „*Jurnalul literar* nu urmează calendarul profan – se preciza într-un minuscul «program» tipărit la finele primului număr –, ziua se va măsura după traiectoria noastră reală în spațiul cultural. Un indice va numerota anii efectivî”. Indicele nu a mai fost făcut și din *Jurnalul literar* au apărut cinci numere în patru volume, numărul 4–5 fiind dublu.

Sub titlul cules cu vechile caractere din 1939, se menționa „director G. Călinescu”. În stânga era notat numărul, iar în dreapta, anul. Data efectivă a apariției nu era precizată. Din recenzarea primelor două numere în *Națiunea*, din însemnările făcute de foștii studenți pe filele volumelor, rezultă că volumele au ieșit la iveală două câte două în prima jumătate a fiecărui an: nr. 1, în martie 1947, nr. 1, în iunie 1947, nr. 3, în martie 1948, iar numărul dublu 4–5, în iunie 1948.

Liniile directoare ale noului *Jurnal literar* erau sintetizate lapidar în același „program” nesemnlat, dar redactat de G. Călinescu. Era enunțată, mai întâi, ideea continuității cu vechea formulă: „Noul *Jurnal literar* continuă în general programul cel vechi în termeni mai severi și cu excluderea aspectului

* Procurarea revistei se făcea prin înscrierea și achitarea anticipată a costului. Un grup de studenți comozi, speriați de cerințele profesorului, au publicat în ziarul *Dreptatea* o scrisoare din care reieșea că se tem să se prezinte la examen, fiindcă „obținerea notei de trecere să nu fie în funcție de înscrierea și achitarea *Jurnalului literar* în care apare cursul”. În *Națiunea*, an. II, nr. 358, 8 mai 1947, răspunde Al. Piru sub titlul *Insinuări perfide*. „Cursul propriu-zis, spunea, a apărut în două numere din *Jurnalul literar*, costând amândouă 90 000 lei. Este, cum va recunoaște oricine, cel mai ieftin curs universtar (tipărit!). *Jurnalul literar* a fost scos cu subvenția Rectorului, care în felul acesta a venit în ajutorul studenților nevoiași, doritori să aibă un material sigur de cercetat.” Scrisoarea studenților de mai sus se adaugă la multele atacuri împotriva lui G. Călinescu în această perioadă, iar textul ei rămâne expresia unei gândiri rudimentare.

popularizator“. Se precizau totodată noile linii directoare, ale căror frumuseți intenționale contemporanii* nu le-au priceput. Pornind de la punctul actual, noul *Jurnal literar* își propunea să străbată literatura „istoric, problematic și critic, în viziunea sferică mergând până la valorile universale și până la un concept despre lume prin fenomenologia artistică“. Obiectivul urmărit includea aceeași idee patriotică formulată și în 1939: „A pregăti conștiințe eline pentru o inevitabilă epocă de clasicități, aceasta e năzuința noastră intimă. Sperăm să întâlnim aici spirite de mare cultură esențială, vindecate de obsesia bibliografică, spirite cu aptitudinea dialogului grec în plin tumult“. Problema colaborărilor era pusă în aceiași termeni absoluți: „Direcția se va mărgini la conducerea formală a dezbaterilor, fără a stânjeni dialectica și lăsând fiecăruia responsabilitatea propriilor sale idei, cu libertatea pentru oricine de a lua parte la convorbire în sens contemplativ. Purtăm sandale de convenție ireală, pașii noștri răsună pe drumurile de sticlă ale absolutului“.

Colaboratorii au fost selectați cu severitate. Se întâlnesc în aceste numere semnăturile lui Al. Piru și Adrian Marino. În primele trei numere colaborează și Ovidiu Papadima; o singură dată (în nr. 2, 1947) îl întâlnim pe Dinu Pillat cu articolul: *Romanul balzacian în literatura română* și pe Valeriu Ciobanu: *Câteva scrisori* (nr. 4–5, 1948). Structural, noul *Jurnal literar* nu-și mai propunea respectarea unei rubricății fixe. Se recenzau, rar, cărțile apărute. Două articole: *Doamna de Staël despre literatură și societate* de A. Marino și *Paul Stopfer și arta cu tendință* de Al. Piru (nr. 2) își propuneau să aducă o contribuție teoretică la problema mult discutată a epocii, aceea a relațiilor dintre artist și societate, plecând de la ideile și observațiile clasice.

Interesul lui G. Călinescu mergea totuși spre evidențierea unor documnete omenești, necesare cunoașterii aspectelor inedite ale omului. În *Jurnalul literar*, nr. 1, Al. Piru comunică

* „Ar fi de dorit – scria cineva, fără a semna, în *Revista literară*, an. III, nr. 10, 20 aprilie 1947 – ca d. Călinescu să-și tipărească rodul cercetărilor pe care și le propune în volume separate, iar *Jurnalul literar* să rămână ceea ce a fost în anul 1938 (sic!); un îndreptar pedagogic de literatură“ (!?).

o scrisoare a lui Titu Maiorescu către Ibrăileanu; *Jurnalul lui Alecsandri* e comentat de A. Marino în nr. 2. Despre *Camille Oudinot și Odobescu* vorbește G. Călinescu; *Documente inedite* cu privire la același comunică O. Papadima (nr. 3). Tot în nr. 3, se face un expozeu (semnat a.v.) asupra conflictului dintre Ibrăileanu și E. Lovinescu, izbucnit cu prilejul ocupării catedrei de Istoria literaturii române moderne de la Facultatea de Litere din Iași. Continuând o mai veche preocupare a sa, G. Călinescu inserează „note biografice“ despre *G. Bacovia* (nr. 1), comunicate pe baza unor întrebări puse de critic unei persoane care cunoștea „de aproape viața poetului“, prin mijlocirea lui O. Papadima. Interes nu mai puțin deosebit suscită notele apărute în nr. 2 și 3. Semnalăm nota din nr. 3 despre scrisorile lui C. Negruzzi către C. Bariț, cuprinse într-un manuscris academic, precum și inserarea fișei despre cartea lui Negruzzi: *Elemente de dreptul politic. Despre mai mulți autori de un filoromân. Brașov. În tipografia lui Ioan Gălt, 1846*. Cartea „are vădită tendință dramatică, tratează despre deosebitele forme de guvern, republică, monarhie și, în cele din urmă, *Despre guvernul reprezentativ*“. Cât de puțin cunoscută este această serie a *Jurnalului literar* se vede din faptul că peste un deceniu și jumătate, Paul Cornea redescoperă aceeași carte și o prezintă amplu în *Viața românească*.

Întâiul număr al *Jurnalului literar* se deschidea cu studiul lui G. Călinescu: *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, un mic eseu despre filosofia istoriei literare. Vraja lui stă în farmecul speculației. Prima parte dezvoltă ideea dacă istoria reprezintă „o știință cu explicație legală“, ca științele naturii, sau „o simplă fabulă cu obiect real, însă accidental, sub regimul celei mai haotice empirii“. Este analizată în continuare problema conceptelor în istorie: teoria genetică, concepția biologică, teoria valorilor. Recapitulând, G. Călinescu ajunge la concluzia că este „fără sens să se facă istorie, adică descripția mișcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemișcător“. A doua parte a studiului pune accentul pe obiectivitate. G. Călinescu constată că istoricii generali și

îndeosebi cei literari „sunt expuși unor vehemente învinuiri de a fi *subiectivi*“ (sublinierea autorului).

El amintește lucrul știut că în istorie sunt două momente: strângerea faptelor și interpretarea lor și demonstrează, reluând o idee mai veche, că orice interpretare istorică este în chip necesar „subiectivă“. Noțiunea de subiectivism este analizată în sens filosofic elevat. G. Călinescu constată că „mai toți gânditorii socotesc că, în istorie, partea subiectivă a subiectului e mai îngroșată decât partea obiectivă și că tocmai în această deplasare a accentului stă și specificitatea istoriei“. Apoi conceptul de „subiectivitate“ e urmărit la Georg Simmel, V. Dilthey, Benedetto Croce ș.a.

Se face dozebirea dintre „faptele“ și „documentele“ istorice, se amintește necesitatea autenticității documentelor, dar cercetătorului în general, notează autorul, îi sunt accesibile puține documente în sensul primar al noțiunii, el slujindu-se cel mai adesea de scenariile altora: „El «inventează» pe temeiul documentelor autentice și mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conștient sau inconștient epică a altora“. De aceea, e foarte posibil să desfăci documentele autentice dintr-o construcție orientată după un plan scenic ce ți se pare nesatisfăcător și să le vâri într-o alta, ce te satisface; sunt emise câteva paradoxuri perfect posibile în sfera discuției: „Istoricul care, aflând că se bizuise pe o știre falsă, nu mai voia să-și schimbe pagina, verosimilă și așa, avea cap de filosof“. De aici se trăgea concluzia posibilității existenței unei istorii clădite pe documente în totul falsificate, care să fie cu toate acestea credibilă. Se formula și o condiție valabilă într-o egală măsură și pentru opera literară: istoricul literar nu trebuie să umple golurile cu prea multe ipoteze, fiindcă în acest fel împiedică pe cititor să colaboreze și ei cu propriul lui scenariu.

Redusă la esență, toată demonstrația e o pledoarie pentru înțelegerea istoriei literare ca sinteză epică. În acest sens, între istoria literară și literatura epică de pură fantezie nu sunt deosebiri esențiale, iar propoziția concluzivă: „o istorie a literaturii e o adevărată «comedie umană» luând ca pretext scriitorii...“ apare ca o necesitate imperioasă a istoricului literar

înzestrat cu vocație. Istoria literară devine în mod necesar *creație*, dar spre a realiza *creația* – „sinteza epică” – istoricul literar trebuie să îmbine într-un nexus armonios: „foarte multe noțiuni – critica totală, completă, deci! – cu care se ajută ca de niște îțe spre a realiza împletitura”.

La origine lecții de seminar, publicate fragmentar în *Vremea, Lumea, Națiunea*, apărute integral în *Jurnalul literar*, nr. 4–5, 1948, cele 12 capitole despre universul poeziei sunt niște dialoguri de esență platoniană, între profesor și student.

Simbolurile așază liniile teoretice pe care se va înălța construcția practică. Discuția pleacă de la premisa că poezia își are propriul ei univers, care nu-i străin de universul prim. Într-un anume sens, „universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis”, alcătuit numai din „lucrurile poetice”, care pot constitui „niște hieroglifice, niște embrioane de poem, datorite imaginației omenirii”, Cosmosul poetic nu e static, ci se găsește în continuă efervescență. Unele lucruri, considerate vreme mai multă sau mai puțină prozaice, izbutesc să capete valoare simbolică, fiindcă în fiecare lucru există un simbol virtual, „inclus”, cum zice G. Călinescu. Însă simbolul acesta trebuie accentuat de poet. Criteriul după care un lucru poate intra în lumea poeziei îl găsește G. Călinescu „în sensul cel mai general al lumii”. În închipuirea individului, universul este un organism viu, caracterizat printr-un moment genetic, printr-o evoluție ascendentă, urmată de alta descendentă și încheiate cu un punct terminus. Simbolurile pregnante sunt acelea care definesc momentele caracteristice. „Un focar orbitor de lumină simbolizează punctul solar, un miros suav, materia în riguroasă agregatie, formele, cărnurile tinere, vitalitatea în faza ei cea mai proaspătă. O beznă deasă, o materie putredă, un trup în ruină, un miros pestilențial simbolizează direcția declinantă a universului, dezagregarea. Tot ce e la mijloc, curent, e în genere prozaic.” Toate propozițiile de mai sus, formulate a posteriori, sunt scoase din literatura română și universală, aria acesteia, în general, nefiind limitată, dar alegând de preferință exemple din spațiul spiritual latino-german. Două din elementele fundamentale ale universului poetic le constituie focul și apa. Incendiile uriașe

mistuind vaste întinderi vegetale sunt poetice, și esența lirică a fenomenului e explicabilă prin analogie: universul este „un pumn de scânteii mai marei ori mai mici învărtindu-se în beznă”; la această scară, soarele, simbolul vieții, e scânteia cea mai mare, „aproape un tăciune”, sub razele lui desfășurându-se procesele vitale ale existenței. Totuși, nu soarele e cântat de poeți, deoarece privit în față e obositor („Lirica, motivează G. Călinescu, este în general o formă de depresiune cultivată savant. Tema lirică e atinsă abia atunci când ideea de întunecare posibilă se asociază cu aceea de focar central”): de aceea privirile poeților se îndreaptă spre lună, simbolul stingerii universale, stelele, simbolul singurătății spațiale, și îndeosebi succedaneele lor terestre: focul, mijloacele artificiale de provocare a luminii: opaițele, lumânările, lămpile etc., etc. Prin antiteză, bezna constituie o sursă de mari efecte lirice. La acestea se adaugă focarele reci de lumină din lumea subterană: materiile fosforescente și pietrele prețioase, diamantele mai ales.

Alături de foc, apa rămâne unul din elementele pe care anticii și le imaginau așezate la alcătuirea lumii și, personificată, este o ființă proteică văzută de poet în două ipostaze. Prima este aceea a dezlănțuirii instinctuale. Marea sfâșiata de furtună turbură ca și calmul total. A doua este apa îmblânzită: cascadele artificiale, apa captată în fântâni, gheața, ce a provocat entuziasmul lui Goethe și Eminescu. Nu lipsit de atracție este pământul alterat de apă. Noroiul stârnește repulsie și, „cred eu – zice G. Călinescu – că vine din faptul unui amestec ce alterează calitatea fiecăruia dintre elemente”.

Regnurile vegetal și animal conțin numeroase elemente poetice, însă impresionantă este confuzia dintre ele, menținând trează în conștiințe ideea continuității între regnuri. „Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă este o tranziție bruscă de la regnul vegetal la cel animal.” Fluturile dă iluzia florii; coarnele cerbului aplecat asupra izvorului să bea apă par un arbust. Animalele cu sânge rece, moluștele în general, dau iluzia mineralului sau vegetalului.

Dintre cele două regnuri, notează G. Călinescu, poezii îl preferă pe cel vegetal, deoarece permite analogii fundamentale între om și procesul universal. Organismul uman e în ultimă analiză un produs vegetal, crește asemeni ierburilor și enumerarea continuă exhaustiv.

Investigarea universului poetic se încheie cu notarea câtorva trucuri lirice. Unul ar fi alcătuirea inventarului de interior, deoarece lucrurile „se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior și devin atât de personale, încât vorbesc despre noi în absența noastră“. Alt truc este de a remarca desuetudinea obiectelor, vetustatea lor, și da exemplu berlina lui Pillat din *Aici sosi pe vremuri*, de a sugera stereotipia vieții prin înfățișarea sistematizării tetralogice a anotimpurilor, ori „a introduce un gest trivial, într-o operație sacerdotală, a solemniza faptul“ și, în fine, „a analiza miracolul lumii prin stricarea proporțiilor“.

O bună parte a studiilor călănesciene din *Jurnalul literar* sunt dedicate scriitorilor minori francezi ai secolului al XVIII-lea. Rațiunea unor astfel de preocupări trebuie căutată în condițiile specifice de dezvoltare ale literaturii române. Lirica premodernă nu poate fi înțeleasă fără studierea a ceea ce s-a numit „*la petite poésie*“ a secolului al XVIII-lea. Pe de altă parte, atracția constantă a scriitorilor mărunți – dar și a unor personalități: I. H. Rădulescu, M. Kogălniceanu ș.a. – spre poezia și proza aceleiași epoci impune cu necesitate cunoașterea literaturii neoclaseice europene.

În *Jurnalul literar* nr. 3 și 4–5, 1948, G. Călinescu semnează studii despre *Cavalerul de Florian*, *Solomon Gessner*, *Bernardin de Saint-Pierre* ș.a. Florian, de pildă, îl fascinase pe Kogălniceanu în *Iluzii pierdute*: „Atât iubeam pre Florian, acest adevărat poet al naturii, încât la un Sfântul Vasile, când tată-meu mă întrebă ce daruri vroiam să-mi cumpere, îi răspunsei cu un aer pedant ca și când aș fi fost docent în vro universitate, *les oeuvres complètes de M. de Florian, mon père!*“. După o scurtă paralelă între amintirile erotice ale lui Kogălniceanu și *Mémoire d'un jeune espagnol ou la jeunesse de Florian*, constatând similitudini în gustul epocii, G. Călinescu analizează nuvelele:

„Proza lui Florian corespunde, în vremea ei, aceleia a unui Pierre Benoit de azi“; parcurge fiecare scriere, menționează traduceri, le compară sub raportul progreselor transpunerii în românește, folosind metoda textelor paralele, urmărește motivele care au atras pe români și cauzele pentru care altele i-au lăsat indiferenți. Reținem caracterizarea globală: „...nuvelistica lui Florian atinge fără sinistritate toate locurile comune ale romantismului: exotism, setea de barbarie și solitudine, peisaj ecuatorial ori alpin, aventuri la miezul nopții, psihologie socială. E o literatură nu profundă, însă plină“; și această surprindere a interesului românilor pentru Florian: „Toată atenția cititorului, pentru care s-a rupt cămașa de mătase a limbii franceze, cade asupra poeziei simplității, a bunătății și a virtuții. Astfel Florian a devenit un autor pentru mame și pentru boieri, iar în teatru, sursa elevilor de Filarmonică amatori de piese într-un act...“.

Domina bona (Jurnalul literar, nr. 2, 1947) și *Poezia realelor* (nr. 4-5, 1948), fără pereche, structural vorbind, în literatura noastră critică, proiectează dintr-o vastă perspectivă literatura română pe orbita literaturii străine.

În *Domina bona*, pretextul discuției îl oferă opera lui Caragiale. Criticul pornește de la prejudecăți curente în epocă: platitudinea și unidimensionabilitatea eroilor marelui clasic și așa-zisa istoricitate a lumii caragialești, de unde Lovinescu trăsese concluzia depășirii ei, cu timpul. La rândul lor, eroii lui Caragiale formează pretextul traversării tipologice a întregii literaturi române.

Toți eroii comediei *O scrisoare pierdută* au cultul suavității femeii. Sensul acesta îl are memorabilul strigăt al Cetățeanului turmentat: „În sănătatea coanii Zoițichii! că e damă bună“. Zoe ar fi deci prototipul doamnei bune. Nici Cetățeanul turmentat, nici Trahanache, nici unul dintre ceilalți eroi nu trădează vreun semn de iritație, de repulsie, ori eventual un simplu surâs ironic la ideea culpabilității matrimoniale a lui Zoe, deși adulterul e cunoscut de toți, minus poate soțul placid. E turburătoare intuirea în candoarea lui Trahanache a unui suflet sublim. În gelozia lui Jupân Dumitrache și Trahanache, G. Că-

linescu nu găsește o eventuală bănuire a culpabilității soțiilor, ci obsesia onoarei, „sentiment care stă pe sufletul multor oameni de la și după 1848...”.

Aici intervine prima digresiune, analizarea tipologiei sociale a aristocrației, accentul punându-se pe noțiunile istorice și psihologice.

Întâi problema e urmărită pe plan istoric, după aceea, localizată la scara întregii nații. Sunt pline de sugestii explicarea, prin aspirația introducerii în castă, a încercărilor clasicilor minori de a inventa o mitologie authtonă – Asachi fiind exemplul elocvent – cât și tendința scriitorilor români ai veacului trecut de a-și construi genealogii fanteziste. În fine, aria investigațiilor e restrânsă asupra eroilor lui Caragiale. Și ei aparțin unei caste, aceleia a negustorilor. Așadar în plan fictiv, „populismul liberalilor de la 1848, în opera lui Caragiale, are forma unei psihologii de protipendadă”.

O asemenea mentalitate existase și în planul real, și G. Călinescu reproduce documente edificatoare. Onoarea se menține prin reparația obligatorie a insultei. Așa procedează eroii lui Caragiale – caracteristică fiind reacția institutorului Popescu când Farfuridi proferează injurii la adresa tagmei. Dar, în plan real, Aricescu e provocat la duel de doi bravi ofițeri, iar Maiorescu schimbă un glonte de pistol cu un rival, în 1885. Din lașitatea eroilor lui Caragiale, G. Călinescu conchide că onoarea acestora „depinde de o aristocrație de corp foarte fictivă și reprezintă numai un instrument de promovare personală”, iar din amoralismul aceluiași sunt scoase filiații surprinzătoare. S-a gândit cineva să pună pe Dandanache și Cațavencu alături de Machiavelli?

De la teoria formelor fără fond a lui Maiorescu – în treacăt fie zis, aici întâlnim o critică fină, cu mijloace superioare, a concepției maioresciene –, G. Călinescu trece la fondul „uneori haotic” al lumii lui Caragiale, și exemplele clasice pentru procesele intelectuale amănunțite sunt date de Leonida și Cațavencu. Eroii nu sunt izolați în cuprinsul lumii lor, ci comparați pe orizontală cu personaje reale ale epocii, ori vertical, cu personaje și scene din literatura interbelică.

„Niciodată într-un alcov de mahala – spune G. Călinescu la capătul unor subtile considerații despre structura intelectuală a eroului –, nu s-au dezbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecție de filosofie soției sale, în pat. Lecția e copiată dintr-un manual de istoria filosofiei și cu totul inoportună, femeia fiind distrată și nereceptivă. Efîmița, din contră, e curioasă, face obiecții logice și are incertitudini, și toată dezbateră se urmează sub impresia evenimentelor.“ Iată și surprinderea naturii interioare a lui Cațavencu: „Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei. Lipsit de erudiție, Cațavencu gândește cu mijloace proprii. Când își va da seama de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maiorescu“.

Un „Cațavencu ilustru“ poate fi și... Hasdeu, „care privește în toate direcțiile, delirând fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic, de a lua cunoștință de tainele universului“. Orice scandalizare a unuia sau altuia e, în planul superior în care se desfășoară demonstrația, stringentă, illogică. Ajunși aici, e timpul a nota și originalitatea studiului. Este unicul caz când tipul *memoriei involuntare* al lui Proust e aplicat în critică de G. Călinescu. Un cuvânt, o noțiune, replica unui personaj, un gest, ideea critică a altcuiva etc., etc., fără ca între ele să existe aparent ligamente, sunt suficiente pentru a trece într-un alt sistem de referințe.

Stabilind, de pildă, că „excitației ideologice îi corespunde pathosul“, G. Călinescu examinează din acest unghi două tipuri reale – Maiorescu era rece, aproape apatic; Caragiale era nervos, sentimental, pasional, dispozițiile temperamentale dizolvându-se în eroii săi în doze felurite. De aici trece la personajele masculine și feminine, urcă iarăși în sfera universală. Ilustrează Zoe un posibil tip de Madame Bovary românească? Nu, fiindcă trista doamnă Bovary aspira la o lume superioară aceleia în care o ține mediocrul ei soț. Zoe nu concepe ieșirea din mediul ei prin Tipătescu. Să ne amintim indignarea cu care ripostează la aluzia plecării, făcută de prefect. Atunci, Zoe e Karenina? Lipsește tragismul trebuitor. E aici o „bigamie tihnită“, pe când întâlnirea „furtunoasă“ dintre romanțioasa Zița și exaltatul Rică recheamă, prin caricatură, suavitatea dragostei dintre Romeo și

Julietta. Rică și Zița „delirează de emoția romantică teatrală“. De aceea, nici Rică, nici celelalte personaje virile din comediile caragialești nu pot fi Don Juani etc., etc.

În *Poezia realelor* (Jurnalul literar, nr. 4-5, 1948), eseu de elevată cerebralitate, ca și cel anterior, G. Călinescu și-a propus să reconstituie „tipologia oamenilor creatori români“. El pornește de la examenul mentalității lui Titu Maiorescu, luat ca personaj tipic al epocii. Fiu de profesor, dar nepot de țăran, Titu Maiorescu este un „terian ardelean“. Caracterul rural al lui Maiorescu iese în evidență atât din atitudinea lui față de femei, cât și din primatul instinctului de conservare economică individuală asupra spiritului reflexiv. Urmărirea mariajelor lui Titu Maiorescu îi oferă lui G. Călinescu un material substanțial pentru dezvăluirea rădăcinilor rurale maioresciene, și e uimitoare, până la un punct, asemănarea sub acest aspect a glacialului Maiorescu cu genialul humuleștean. Femeia reprezintă pentru Maiorescu „o avere mobilă, o piesă de inventar casnic, care trebuie să fie mereu utilă fenomenal“. El „are concepția țaranului că femeia nu prețuiește cât bărbatul“ și încearcă – lucrul e știut și a provocat riposta *Contemporanului* – să-și fundamenteze științific și filosofic opiniile.

Pe primul plan, Titu Maiorescu pune problemele practice ale existenței: *primum vivere, deinde philosophari*; el „și-a pus în minte de la început de a duce o existență largă de aristocrat“ și în direcția satisfacerii acestui deziderat sunt canalizate toate energiile sale. De aici pasiunea avocațială, mijloc sigur și substanțial de existență. Privind omul sub aceste aspecte, G. Călinescu analizează cauzele în virtutea cărora Titu Maiorescu nu a intrat în clasa burgheză, ci a făcut un salt peste aceasta, preferând conservatorii. Motivarea e foarte fină și în câteva pagini universul interior e refăcut cu mijloacele romancierului. Maiorescu ar fi, așadar, un aristocrat de extracție recentă, preocupat de consolidarea economică și de păstrarea prestigiului social. Deosebirea față de aristocratul de viță veche constă în aprecierea diferită a evenimentelor sociale, libertatea de înțelegere a acestuia mergând până la mentalitatea revoluționară. Să se observe că materia umană a *Bietului*

Ioanide nu e de altă natură. Aici, figurat vorbind, nu întâlnim decât felurite specimene de Maiorești de extracție recentă. În fine, putea Maioresu – care intenționase să se sinucidă din cauza unei femei – să fie „un talent poetic, un Conachi?”. G. Călinescu spune un categoric: nu, și are dreptate. Însă motivarea nu mi se pare acceptabilă: „Că nu putea fi rezultat din disprețul însuși pentru actul erotic semnalat în polemica cu G. Sion prin exclamația: «Bietul Conachi»”. Există o asemenea exclamație în polemica citată, dar dacă nu izolăm exclamația din contextul ei, vom observa, dimpotrivă, compătimirea pentru un Conachi masacrat de G. Sion: „În primele două numere ale *Revistei contemporane* ne atrage mai întâi suvenirea d-lui Sion despre poetul Conachi. Bietul Conachi! Nu știm prin ce nefericită împărțire a materiei s-a întâmplat că în întregul număr de la 1 martie, deși cuprinde vreo cincisprezece pagini despre el, nu i se citează decât două exemple: *Oda la Moruzi*, «cea mai sarbădă și cea mai prozaică», după chiar părerea d-lui Sion, și următoarele versuri...” etc.

Maiorescu suferea de suficiență virilă, „bărbatul sufficit” acceptă femeia cu deferență. Plecând de aici, G. Călinescu divizează scriitorii în: „idealști și realiști, sau didactici și agnostici” (cuvintele sunt folosite în accepțiune largă, eliberată de sensurile comune). În prima categorie ar intra Maiorescu, în a doua, Molière, Balzac. („Realistul e un fatalist, crezând în exactitatea de ceasornic a lumii, idealistul e un accidentalist, recunoscând determinismul prin contingentă...”.)

Examinând sub raport erotic lirica poezilor români principali, G. Călinescu constată „că majoritatea suferă de suficiență virilă”. Eminescu încearcă „un divortium spre a-și salva” sufletul viril de neantul femeii; Grigore Alexandrescu „are un spirit de celibatar”, iar Alecsandri e un „celibatar, prelat, pe lângă care femeia joacă rolul de ancilla”. Poemele lui Bolintineanu scot în evidență „o mare sensibilitate pentru miracolul feminin”, în vreme ce „misoginismul lui A. Pann și al lui N. Nicoleanu e de-a dreptul grobian”. Macedonski, Bacovia, Blaga, Barbu, Arghezi, Camil Petrescu în poezie nu ar fi poeți erotici. În concluzie, poetul erotic cu adevărat mare rămâne

Conachi, „exceptând pe Eminescu, care e un poet așa de mare, încât chiar proferând distanța față de femeie aspiră mereu către ea“.

Trecând apoi la poeții însetați de „reale“, G. Călinescu întreprinde disociații pe marginea specificului poeziei lui Eliade Rădulescu, Macedonski, Anghel, Bacovia. Cine a mai examinat pe Alecsandri ca simbolist? Cine a mai scris rânduri atât de emoționante despre, pe nedrept, ironizatul și ignoratul de contemporani Macedonski?: „...toată poezia sa arată efortul de a da strofele acustica unui instrument muzical. Dacă [...] am căuta să ne imaginăm în Macedonski paradisul, putem afirma fără greșală că el e o grădină cu roze și crini, plină de arome, în care pe tronuri stau Poeți spunând versuri. Altă populație nu poate fi. Macedonski nu era prea departe de Eminescu și și-ar fi dat seama de aceasta dacă ar fi avut cultură filosofică“. În sfârșit, considerațiunile despre simbolismul românesc sunt, alături de cele generale din *Istoria literaturii române...* din capitolul despre Anghel, printre cele mai fine intuiții ale criticii române.

3. „Impresii“ asupra literaturii străine

În evoluția profesorului și eseistului, faza *Jurnalul literar* a reprezentat, neîndoielnic, punctul de maximă dezvoltare și echilibru. G. Călinescu însuși nu o considera altfel. Multă vreme după aceea va face referiri la această perioadă, amintind procedee, teme și motive folosite și nu de puține ori pagini întregi vor fi transportate în noile scrieri. De acum încolo, atenția lui G. Călinescu va merge spre clasicii tuturor timpurilor, luați cu predilecție din aria literaturilor romanice.

S-a căutat un răspuns la întrebarea: ce semnificație au, în ansamblul operei de istorie și critică literară, scrierile consacrate literaturii străine și s-a constatat, lucru foarte adevărat, că literatura străină a constituit pentru G. Călinescu un prilej de meditație și interpretare personală. Într-adevăr, interpretarea originală este aspectul cel mai izbitor al eseisticii călinesciene. Criticul și istoricul literar, când scriu despre o literatură străină,

nu pot interesa peste hotare decât prin coeficientul de viziune personală adus în perceperea operei, deoarece contribuții de ordin documentar nu se pot adăuga decât prin hazard. Valoarea studiului constând în nivelul interpretării, criticul se va îndrepta cu precădere nu către autorii de penumbre, ci tocmai spre personalitățile proeminente, din opera acestora alegând scrierile fundamentale. Rezumând, vom observa că G. Călinescu cerea celui ce studia literatura străină îndeplinirea unei condiții identice cu a criticului care scria despre literatura română: găsirea unei structuri inedite.

Dacă inițial, în colaborarea la *Roma și Viața literară*, literatura străină, italiană în speță, era domeniul în care criticul se putuse mișca cu mai mare siguranță decât în arena literelor române, acum motivarea era alta: „Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui respectiv trebuie mereu exercitat. Așa precum violonistul cel mai virtuos face îndelungi studii de artist, menținându-și flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-și perfecționeze sensibilitatea“. În prefața la *Impresii asupra literaturii spaniole*, de unde am scos citatul, G. Călinescu nuanța idei mai vechi. Totdeauna susținuse necesitatea cunoașterii literaturii străine în genere și a specializării cel puțin într-una din literaturile europene mai însemnate. Îndeplinirea acestei cerințe constituia una din constantele cultivării spiritului artistic. Noua perspectivă dă puțința criticului să evite erorile în perceperea fenomenului literar autohton și să ierarhizeze cu un mai mare coeficient de probabilitate valorile, prin raportarea și compararea permanentă cu capodoperele universale.

Privind lucrurile foarte de sus, cartea este o pledoarie pentru eseu, dar un eseu cu subsol și indice final de nume proprii, ceea ce dovedește existența unei subterane aspirații spre erudiție, pledoarie pentru mobilitate spirituală, pentru ieșirea din forme invariabile de lucru. Cartea apăsă în același timp, indirect, o gândire estetică, pleda pentru echilibrul păstrat între clasicism și romantism și chiar este, în esență, o demonstrație practică a ideilor cuprinse în capitolul introductiv.

Plecând de la supoziția că literatura, prin surprinderea semnificativului, este mai aptă să reflecteze coordonatele spirituale și aspirațiile unui popor, G. Călinescu caută în literatura spaniolă spiritul nației și în acest sens *Impresiile asupra literaturii spaniole* alcătuiesc o călăuză excelentă în cultura unei țări romanice. Literatura spaniolă nu e percepută istoric, cronologic; năzuința autorului este de a epuiza marile teme și tipurile principale de eroi. El ignoră accidentalul, reținând numai liniile fundamentale pe care le exemplifică copios, notând și filiațiile în literaturile europene, îndeosebi în cea națională.

La honra este un tablou plin de culoarea Evului Mediu iberic. G. Călinescu urmărește implicațiile pe plan social și individual, înfățișând o colecție de moravuri și un număr de comportamente aparent bizare prin fanatismul care pune în mișcare resorturile interioare. Noțiunea de *honra* nu semnifică numai decît virtute, ci și puțința de a te bucura de stima societății. Ea implică în primul rînd *la limpieza de sangre*. Aceasta presupune privilegiul ereditar, de unde conflictul inevitabil cu meritele personale ale individului.

Și iată-ne străbătînd orizontal întreaga literatură spaniolă în căutarea implicațiilor onoarei. Nu sunt lăsate la o parte nici unul dintre aspectele mai însemnate: megalomania, frămîntarea socială trezită de îmbogățirea de peste Atlantic, mania genealogiei, „donemanie“ ș.a. Pînă la un punct, toate acestea sunt probleme ce au frămîntat literatura multor țări europene în aceeași perioadă istorică. Ce aduc spaniolii nou sunt nuanțele temperamentale: „aroganța infatuată, violența subită, gelozia barbară tip Othello și un *pundonor* absurd, care dezlănțuie răzbunările regretabile la meridianul nostru“. Comportamentul eroilor își găsește explicația în inexistența unei vieți interioare a individului; într-o societate ierarhică și conformistă, eroul trăiește exclusiv „din și pentru opinia publică“. Pe de altă parte, sîngele eroilor „e iberic și într-o oarecare măsură african, de unde violența reacțiunilor față de stricarea ordinii sociale“. Pe o distanță de cîteva secole, G. Călinescu prezintă moravurile societății spaniole – de la gesturile de mînie ori de durere, de o înspăimîntătoare duritate, necugetate, pentru noi, pînă la

cruzimile incredibile născute, zice el malițios, „din arțag“. Un loc important ocupă în ansamblul moravurilor reputația familiei, gelozia atroce; spaniolul e sensibil la opinia publică „și onoarea lui e un *pundonor*, ceva care e ca «ambițul», ca «onoarea de familist» a lui Jupân Dumitrache, la dimensiuni uriașe și severe“.

Ca un corolar, se fac simțite în literatură murmure trădând o stare de spirit democratică: ridiculizarea nobilimii. Reacția vulgului, subliniază G. Călinescu, este urmarea influenței ideilor Renașterii. Cu multă atenție este scoasă la iveală caricaturarea nobilului spaniol, în nuvele, romane sau piese de teatru. De la simple aluzii: elogierea omului în sine, ori a aristocrației spiritului, întâlnite în *Comedia de Calisto y Melibea* și *Dialogo de la lengua* la eroii lui Lope de Ruenda, plebeul Crespo (comedia *Eufemia*), servitorul Melchior Oriz (comedia *Armelia*), trec la critica directă. Altă dată, Pelayo, eroul de extracție umilă al lui Lope de Vega (*El majór alcadeyel rey*), își prezintă regelui, în stil burlesc e drept, dar nu mai puțin impresionant, arborele genealogic. Unor aparente extravagante (scutierul castillan din nuvela picarescă *Lazarillo de Tormes* plecase din locurile natale „ca să nu-și scoată pălăria în fața unui cetățean cavalier“), G. Călinescu le găsește semnificații hotărâtoare: gestul e o formă de protest social. Toate aspectele simțului critic, întâlnite disparat până atunci, sunt reunite în opera lui Quevedo, care, zice G. Călinescu, „a persiflat evghenia în toate chipurile posibile“, iar după el, în diferite tonuri, minoritatea privilegiată a fost caricată de Calderón, Feijóo sau Codalzo. Neașteptate, filiațiile respiră un aer inedit.

În *Istoria poamelor*, Quevedo „face o parodie cu humor democratic în stil de natură moartă olandeză“, a nobleții de țară. „Acum, comentează el, cineva poate să-și dea seama că Anton Pann, care prelucrase *Istoria poamelor*, ne era un artist mediocru și că în zugrăvirea burlescă a cepei întrecea pe Quevedo.“ Scriitorul e proiectat apoi pe verticală. Aproape în termenii lui Quevedo, ce descrie într-un *Los sueños* suferințele unui hidalgo, în secolul următor G. Parini ironiza aristocrația, după cum în curajul aceluiași de a persifla onoarea întrevide „germenii eticii întemeiate pe egoism a lui La Rochefoucauld“.

Umorul democratic ia forma satirei sociale în narațiunea picarescă, în centrul căreia stă omul îndrăzneț, certat cu legile.

Simpatia pentru hoți și aventurieri, întâlnită cu alte nuanțe și la italieni și la români, se manifestă totdeauna în societatea ridicată pe inicitate. Cititorul grăbit vede aici doar rezumarea cronologică, deseori monotona, a principalelor scrieri picarești: *La vida de Lazzarillo de Tormes*, *La vida de Guzmán de Alfarache* de Meteo Alemán, *La vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. Însă la sfârșitul lecturii e surprins să vadă că a fost trecut prin toate genurile literare: nuvelă, roman, piesă de teatru, poezie, că i s-au făcut distincții precise între tipurile tradiționale de picaros și i s-a precizat aria în cuprinsul căreia se exercita satira.

Unul dintre cele mai dense capitole ale cărții este *La locura*, și lectura lui prilejuiește autorului și cititorului o revenire sub alt unghi asupra operelor analizate și folosite în alte părți ale cărții. G. Călinescu pleacă de la ideea că, „pe dimensiunea îngustă a istoriei literare“, *Don Quijote* „nu aduce, material, nimic nou“ în cuprinsul literaturii spaniole din epoca de glorie. Reducând fabulația cărții la esență, demonstrează că într-adevăr lucrurile se înfățișează astfel. Eroii înșiși, „așa de pitorești și inseparabili, unul slab și înalt, altul scund și gras, unul himeric, altul terestru, trecând peste fenomenul care i-a separat de lumea lor și i-a făcut fantastici și unici“, nu sunt decât două personaje curent întâlnite în teatrul spaniol: *hidalgo* și *simple*, exponenții umorului democratic, dar unul nu-i imaginea răsturnată a celuilalt, ci complementul lui.

Pătrunzătoare, însă adiacente, sunt referirile la gândirea estetică a lui Cervantes: *Don Quijote* este o narațiune antipoematică, atunci în vogă, vizându-l direct pe Ariosto și epica renascentistă. Cervantes nu face numai polemică literară; el strecoară și fine aluzii la realitățile social-religioase ale timpului, ironizând credulitatea contemporanilor „în materie de *encantamientos* și *hechicerias*“, vizând practicile Inchiziției; după ce și-a creat eroii înțelegându-le structura, „s-a lăsat călăuzit în totul de firea lor intrinsecă“ și a simțit plăcere să-și lase personajele să se joace, și să le contemple evoluția: „Quijote știe că e nebun și că lumea îl socotește drept atare. El însă are o filosofie a nebuniei, care e aceea a refuzului de a accepta

realitatea. Universul fantastic în care trăiește Quijote este singurul în care se poate realiza frumosul lui suflet“. De aici, scoate G. Călinescu un sens mai adânc: în Spania lui Cervantes, câmpul ideal de realizare a aspirațiilor individului este numai câmpul ficțiunii: „numai un om sărac cu duhul, un *simple*, un *bobo* ca Sancho și un nebun ca Quijote sunt în stare de a crede și a îndrăzni“, și mai notăm și această încheiere: „Dacă ar fi crezut mai adânc în utopie, ar fi făcut din Quijote un erou serios septentrional, un constructor de lume nouă, ca Robinson. Cu un spirit critic mai liber, ar fi scris o parodie în genul burlesc italian. *Don Quijote* nu-i nici poezie, nici proză, e un *auto sacramental*. La Cervantes grotescul himeric și cel tehnic stau într-un echilibru constant cu sublimul“.

*

Înaintea *Impresiilor asupra literaturii spaniole*, în colaborarea la *Vremea*, reîncepută la 26 septembrie 1943, literatura străină reținuse iarăși interesul lui G. Călinescu. Scria despre italieni: *Un voluptuos al parfumurilor, Lorenzo Magalotti* (nr. 719, 1943), *Un napoletan: Ferdinando Galiani* (nr. 720, 1943) ș.a. Faza aceasta publicistică are asemănări cu colaborarea de la *România literară* din 1932. Ea semnifică o destindere a spiritului, o formă specifică, după *Istoria literaturii române...* și *Șun*, de odihnă călinesciană. Ca întotdeauna, publicistica săptămânală trăda preocupări de perspectivă. Lăsând la o parte multe însemnări de tipul „cronicii mizantropului“, în paginile *Vremii* întâlnim fragmente din viitoarele capitole ale *Universului poeziei* și pagini din *Impresii asupra literaturii spaniole*. De clipa în care prind contur „impresiile“, însemnările referitoare la literatura străină încetează.

Câteva articole ies de sub imperiul „impresiilor“, și, printre altele, reținem *Magie și alchimie* și *Mistica culorilor*. Cel dintâi, indirect, aducea o justificare teoretică pasiunii ocultistice manifestată în *Jurnalul literar*. Articolul este rezumatul cărților: *Il mondo magico degli Heroi* de Cesare della Riviera și *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regina“* de G. Evola. Lui G. Călinescu îi aparține ordonarea materiei într-o manieră personală, așa cum va proceda

curent cu toate scrierile fundamentale ce-i rețin atenția (*Estetica lui Hegel*, publicată mai târziu în *Națiunea*, e un exemplu). La data apariției, studiul, care ocupa o pagină întreagă din săptămânalul *Vremea*, era însoțit de următoarea notă: „Articolul acesta nu este ieșit din vreun interes ideologic pentru magie, ci din intenția de a studia unele fenomene literare din Renaștere și romantism, cu raport și la literatura română. El urmărește să familiarizeze pe cititor cu terminologia și simbolistica alchemică“. Criticul reține trăsăturile caracteristice ale cosmologiei alchimiste, particularitățile simbolurilor utilizate ritual, aria spre care se îndreaptă interesul magicianului, expunând un plan tipic de tratat alchemic. A doua parte analizează volumul de metafizică artistică, *Nuovo Rinascimento, come arte dell' Io* al poetului Arturo Onofri. Textul, parcurs cu un zâmbet ironic – și parantezele de tipul „cam naiv!“, „cam ingenuu!“ abundă –, îi servește să strecoare aluzii defavorabile despre Lucian Blaga, Eugen Lovinescu și Nichifor Crainic.

Mistica culorilor prinde dintr-un unghi neașteptat de fertil problema corespondențelor în *Voyelles*. Pornind de la substantivul alchimie, folosit de poet în ultimul vers al celei de a treia strofe, ca și de la orânduirea nealfabetică a vocalelor, G. Călinescu emite ipoteza că Rimbaud încearcă o poezie inițiativă. Dacă simbolurile sunt mai mult sau mai puțin fantastice, „dovadă că poetul alchimizează după sugestii vagi“, în schimb, tehnica e tipic magică. A alege ca hieroglife cosmice vocalele e un loc comun în istoria religiilor, și G. Călinescu propune următoarea interpretare: deoarece Rimbaud a așezat vocalele în așa fel încât să înceapă cu Alfa și să termine cu Omega, putem considera sonetul lui o cosmogramă heliosonică. A simbolizează geneza haotică, de aceea i-a fost asociată culoarea neagră: „Pământul, plumbul saturnian sunt negre în limbaj magic. Rimbaud s-a mărginit, intuitiv, să releve procesul de naștere tumultuoasă din putrefacția naturii...“. *E* sugerează zona aeriană purificată, *I*, voluptățile carnale; în *U*, G. Călinescu vede latinescul *V*: $U = V$, virilitate, *O* este Omega, „cercul închis al universului, spiritul absolut, locul lumilor celeste și al îngerilor“. Spre a-și susține argumentarea, face o incursiune în istoria simbolisticii cromatice. Corespondențele

dintre senzație și culoare sunt în strânsă legătură cu gradul de complicație al individului; la civilizațiile de tip mai vechi, „senzațiile“ ar lipsi cu desăvârșire, analogiile cosmice fiind singurele percepute. Și aducea exemplul Mexicului și al Chinei, unde „culorile sunt emblemele punctelor cardinale, asociate la chinezi cu figuri de animale“.

Și în colaborarea la *Revista Fundațiilor Regale*, reîncepută cu nouă serie, în septembrie 1945, și continuată până la ultimul număr pe 1947, atenția lui G. Călinescu a fost solicitată de problemele generale de cultură și literatură străină. Disertează pe marginea noțiunilor de „umanism“ și „enciclopedism“ (nr. 11, 1946), analizează cartea lui A. Zotti, *Il sistema di Don Abbondio* (*Donabbondismul*, nr. 2, 1945), remarcă atitudinea lui Luther față de femei (*Luther, femeia etc.*, nr. 1, 1946). Două bune eseuri: *Ceva despre Voltaire* (nr. 3, 1945) și *Petrarca și petrarchismul* (nr. 12, 1946) se constituie monografic, unul descifrând sensurile poeziei lui Petrarca, celălalt analizând filosofia gânditorului francez, a cărui metodă ar fi fost aceasta: „a combate cu violență o stare de lucruri, fără a-i atinge principiile, a te arăta apoi speriat de excesele curentului contrar și a restabili lucrurile fără a renunța la frondă“.

*

În studiile monografice: *Horățiu, fiul libertului*, *Ovidiu, poetul*, *Torquato Tasso*, *Cervantes*, *Lev Tolstoi* și altele, istoria socială cu raporturile de clasă ocupă locul principal în expunere, scriitorul fiind studiat în funcție de atitudinea lui față de societatea în mijlocul căreia trăiește și de modul în care contradicțiile sociale se reflectă în operă. Și tehnica analizei s-a schimbat. Anterior, viața și opera erau studiate distinct; de data aceasta, biografia este împletită cu prezentarea operei.

Din loc în loc, comentariul analitic este întrerupt și G. Călinescu introduce considerațiuni pure de istorie generală, scoase din lucrări de sinteză, în intenția sa, pasajele acestea având rolul de a preciza cât mai complet ansamblul relațiilor sociale.

Horăţiu, fiul libertului, de exemplu, începe cu consideraţiuni despre sentimentul inferiorităţii sociale resimţit de fiul de libert. Afirmatiile sunt continuu susţinute prin referire la poezia horăţiană şi cazul particular al poetului, raporturile dintre el şi puternicii zilei sunt proiectate pe pânza generală a societăţii sclavagiste romane. Întreg studiul este compus din mici paragrafe construite rotund, toate fiind alcătuite din trei trepte: cea dintâi priveşte viaţa şi opera lui Horăţiu, şi are volumul cel mai mare; următoarele două le alcătuiesc filiaţiile. O primă grupă de referinţe se opreşte la epoca Renaşterii şi a Clasicismului francez; următoarea la literatura română, orice pretext constituind prilejul notării corespondenţelor.

O bună parte a operei este subordonată filosofiei sociale a poetului, deoarece însăşi situaţia omului în societate era ambiguă. Consimţind a fi „un parazit superior şi cu demnitate“, Horăţiu, prin ocrotirea lui Maecenas, trezea „invidia celor de jos şi capriciul celor de sus“. Ambiguitatea socială îl determină să-şi construiască un sistem înţelept de relaţii între el şi principe şi între el şi cei de jos. Horăţiu sfătuia evaziunea prudentă, însă socotea o exagerare a evita cu totul protecţia celor mari, supunându-te lipsurilor materiale. Îndată, G. Călinescu mută câmpul de investigaţie în epoca Renaşterii, oferind în Ariosto, Tasso, Guevara ş.a. variante ale filosofiei horăţiene.

Reflecţiile lui Horăţiu se sprijină pe principii epicureo-stoice şi, în consecinţă, G. Călinescu trece succint în revistă stoicismul şi epicureismul, aşezând filosofia horăţiană în epocă, spre a ajunge la încheierea că „poezia lui Horăţiu nu e o abstracţie filosofică, ci un tablou literar al timpului“, prilej de a introduce iarăşi câteva pagini referitoare la viaţa economică a Romei atnice. Tabloul a fost necesar spre a face confruntarea dintre viaţă şi literatură, fiindcă îndată paragraful următor arată ce şi cât a „zugrăvit“ Horăţiu din „societatea plutocratică a timpului său, cu toate contradicţiile ei inerente, într-o poezie realistă, un fel de mică comedie umană“. Într-adevăr, tabloul Romei antice scos din poezia lui Horăţiu e uluitor de viu, dar în acelaşi timp face inutile paginile transcrise din sintezele istorice. Banul aduce după sine avariţia şi parvenitismul, dorinţa de

opulență, ale cărei manifestări imediate sunt luxul și construcțiile somptuoase. De aici eseistul trece la modul în care se oglindește cetatea în poezia horatiană, întâia imagine literară a „marilor centre cosmopolite“. „Și, în această lume obsedată de voluptatea proprietății, poetul reexaminează noțiunea însăși, în sofistica sa, „cu aspect de «comunism» primitiv“, intrând „o bună doză de sentiment al zădărniceii“, considerațiunile încheindu-se cu precizarea idealului de mediocritate economică a lui Horațiu, simbolizat în proprietatea de la Tibur și urmărirea rezonanței ruralismului horatian în Renaștere și în Seicento. Analiza este exhaustivă, G. Călinescu surprinzând nuanțe incontestabile. Cu minuțiozitate identică examinează gândirea religioasă a lui Horațiu, concepția despre educație, obsesia bătrâneții și a morții, imaginea naturii, erosul.

III. Sensul clasicismului

1. Clasicism, romantism, baroc

Însemnate schimbări au avut loc după al doilea război în gândirea estetică a lui G. Călinescu. Ele nu se datoresc influenței vreunui estetician de seamă al vremii, sau îmbrățișării unui anume sistem estetic, ci sunt rezultatul meditației pe marginea unei întregi perioade a literaturii române și străine. Studiarea romantismului românesc în vederea redactării capitolelor corespunzătoare din *Istoria literaturii române...*, cursul despre romantismul german ținut la Facultatea de Litere din Iași în anul 1942 și studiul literaturii spaniole au favorizat integrarea romantismului și a barocului în clasicismul călinescian. Totodată este vizibilă, în activitatea de critic și istoric literar a lui G. Călinescu, o receptivitate ascendentă, care atinge punctul de evoluție maximă în 1948, după aceea percepția sa înregistrează o coborâre mai mult sau mai puțin lentă spre un clasicism lipsit de nuanțe. Dar să nu anticipăm. Cronologic, întâiul text în care e vizibilă noua orientare estetică a lui G. Călinescu este articolul *Clasicism, romantism, baroc*, tipărit la începutul anului 1944 în săptămânalul *Vremea*. Însă în vâltoarea evenimentelor a trecut nebagat în seamă. Ulterior, eseul a fost luat drept capitol introductiv la *Impresii asupra literaturii spaniole*.

Ridicată pe ideea că oricare curent literar este, practic, o noțiune ideală, inexistentă în stare genuină, dar, într-o anume măsură, reperabilă la analiza în retortă, construcția călinesciană

pornește de la modul de reprezentare a omului în arta asiatică, gotică și mediteraneană. Sculptura și arhitectura de tip asiatic desconsideră individul; el apare ca un element insignifiant, încovoiat sub eruperea irațională a mineralului, vegetalului și a zoologicului. Ceva mai moderată, desconsiderarea individului se proiectează și în arta gotică și romantică, omul fiind tratat „ca un simplu element decorativ, fără nici o valoare în sine“. O umanitate rațională întâlnim reprezentată abia în arta mediteraneană. Sculptura are ca obiect exclusiv „un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil“, iar arhitectura, clădită pe bazele geometriei, strivește haosul. Între cele două extreme se înalță barocul, „făcând un compromis între noțiunile noastre de *Asia* și *Mediterrana*“. Acestea sunt coordonatele principale ale discuției, și în delimitarea lor G. Călinescu s-a servit de observațiile altor cercetători ai artelor, dintre care numele a doi, H. Wölfflin și Vincenzo Constantini, îl amintește modul de ordonare a materialului. De la această parte oarecum pregătitoare, trece la definirea „mai amănunțită“ a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc. Ca ipoteză de lucru, adoptă teza inexistenței unor forme artistice în stare pură. Sfera noțiunilor interferă, și „clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic“, amestecul datorându-se, constată G. Călinescu, impurităților structurale.

G. Călinescu nu mărturisește, dar este imposibil să nu-i fi venit sugestii din dezbaterile aceluiași probleme de către critica literară italiană în a doua jumătate a secolului trecut și în primele trei decenii ale veacului nostru, la care au luat parte aproape toate personalitățile Italiei: Manzoni, Leopardi, Carducci, De Sanctis. Romantismul și clasicismul au fost mult discutate și cutare propoziție a lui Borgese din *Storia della critica in Italia* (Treves, Milano, 1920) pare să fi reținut îndeosebi atenția lui G. Călinescu: „Cine predica ideile romantice era adesea, fie chiar și fără să-și dea seama, mai clasic, ori mai clasicist decât potrivnicul său, iar când se dădea drept clasicist ori antiromantic era pătruns în întregime de idei care grosso modo se pot chema romantice“, iar Giovanni Papini afirma că un critic poate foarte

bine scrie despre romantismul clasicilor ca și despre clasicismul romanticilor, idee ce a trecut neschimbată la G. Călinescu. Tot Papini a prezentat un tablou schematic de idei contrapuse între clasicism și romantism, de o asemenea asemănare cu a doua parte a articolului lui G. Călinescu, încât acesta din urmă pare a nu fi făcut altceva decât să dezvolte opozițiile papiniene. Giovanni Papini pune pe două coloane Clasicismul și Romantismul și stabilea următoarele clase de opoziții:

Clasicism

Romantism

1. Opoziții universale

universal
ființă
pasivitate
etern
materie
spațiu
continuitate
determinism
fixitate
omogenitate

particular
devenire, evoluție
activitate
caduc
forță
timp
discontinuitate
libertate
mobilitate
eterogenitate

2. Opoziții psihice

corp
expresie, cuvânt
rațiune
conștiință
imitație
experiență

suflet
viață, acțiune
sentiment
voință
inventie
visul

3. Opoziții cognoscitive

ordine
obiectivism

amestec
subiectivism

Papini mai stabilea opoziții religioase, estetice, biologice („sănătate-boală; normalitate-geniu, nebunie; bărbat-copil“) și încheia cu prezentarea „opozițiilor sociale“: „civilizație-sălbăticie și barbarie“ etc. Clădite pe tabloul schematic al lui Papini, opozițiile călinesciene se ridică deasupra lor, integrându-le într-o structură nouă, în care notele particulare și generale se resping și se atrag reciproc.

Reexaminarea locurilor comune ale esteticii și istoriei literare pe baza unei experiențe artistice și istorico-literare directe, la care face aluzie în text, aduce un plus de prospețime în argumentare. Plecând de la ipostaza unor personaje privite numai pe latura lor ideală: individul de tip clasic „este utopia unui om perfect sănătos, trupește și sufletește, *normal* (slujind drept normă altora), deci canonic“, în vreme ce tipul romantic rămâne „utopia unui om complet *anormal* (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitate și intelectul exacerbate la maxim, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu“, G. Călinescu parcurge încet, dar temeinic, trăsăturile lor esențiale. Tipurile ideale ale clasicului și romanticului sunt apoi proiectate pe pânza colectivității naționale – prin considerații asupra naționalității, a atitudinii față de politică, forma de stat preferată etc. –, noutate fiind în continuare comportamentul eroilor în mijlocul colectivității sociale și atitudinea față de creație. Aici simpatia lui G. Călinescu merge vădit spre clasicism. Năzuind spre categorii, spre universal, clasicul, cu experiență de viață livrescă, „cere un timp limitat de documentare: cunoașterea umanităților. Materia e puțină și fundamentală, închisă în cărți clasice, ca ale chinezilor al căror cărturarism e o față inerentă clasicismului“.

Opozițiile sunt urmărite, în continuare, în planul convingerilor religioase, estetice, cât și din unghiul percepției realității imediate sub aspectul climatic, al aspirațiilor geografice și temporale, a sentimentului față de natură, încheind cu deosebiri pe planul tehnic: „Și am putea continua“, zice G. Călinescu, precizând în același timp că tipurile astfel delimitate rămân teoretic utopice, fiindcă practic „există numai compromisuri, mixturi la indivizi, momente istorice la popoare“. Și imediat adaugă exemplul epocilor istorice:

„Antichitatea elină era clasică cu umbre romantice. Evul Mediu e romantic cu persistență de forme clasice. Renașterea e neoclasică cu mari turburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc“. „Țările înseși prezintă caracteristici identice: „Spania posedă educație clasică și temperament romantic, în parte de origine gotică, Germania suflet romantic și aspirații clasice. Franța are temperament clasic, oroare teoretică de romantism și e profund calofilică («gustul» francez); totuși e capabilă de a exprima și romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc“. Țările de la care au început considerațiile de față sunt acum mai drept caracterizate: India e romantică prin panteismul ei, China, clasică, „chinezaria fiind o supunere la reguli, la fondul etern...“. Însă, precizează G. Călinescu cu egală grijă pentru amănuntul revelator, „clasicismul acesta bătând spre hieratic a devenit așa de monstruos, încât pentru noi el constituie un romantism“. Între cei doi poli, oscilează barocul, etapă de alexandrinism, în care eforturile creatorului merg spre latura formală, meșteșugărească.

2. *Sensul clasicismului*

Discriminațiile de mai sus erau făcute – motivează G. Călinescu – numai pentru a oferi cititorilor niște puncte de reper în geografia literaturii spaniole, însă ochiului nu-i putea scăpa adevărata lor semnificație. Accentul pus pe întrepătrunderea curenților literare, pe continua trecere a unuia în altul, nu putea să nu ducă la concluzia existenței unui fond comun. Romantismul și barocul sunt acceptate pe baza notelor lor stabile, culorile prea violente fiind numai accidentale. Cu alte cuvinte, arta este un dialog continuu între atitudinea clasică și atitudinea romantică în fața vieții; barocul apare numai incidental. În cazul acesta, arta în general, literatura, creația artistică ar însemna să fie un perpetuu echilibru între general și particular, între tipic și accidental, influențele baroce fiind incluse. Teoretic lucrurile așa stau; în practică, însă, G. Călinescu apasă cu deosebire asupra unui singur termen:

clasicismul. Creația durabilă este de esență clasică. Pe această idee e construit eseul *Sensul clasicismului*, ținut ca lecție de deschidere la Facultatea de Litere a Universității din București la 10 ianuarie 1946: „Înțeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziție de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial, la îndemâna claselor. Acest sens nu-i, de altfel, în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice“. Nu trebuia scoasă de aici o preferință anume pentru clasicismul de tip antic sau francez. Însă tradiția clasică nu poate supraviețui decât pornind cu moderație și dizolvând în sine aluviunile romantice și baroce. Toată problema se reduce deci „la a ști cum trebuie să privim materia spre a obține, artisticeste, un unghi adânc“, fiindcă „notele proprii literaturii de tip clasic sunt de mult niște locuri comune“. Unghiul de observație al scriitorului român, terorizat de eveniment, este adesea, constată G. Călinescu, prea jurnalist și el încearcă „a desprinde din observația momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte“, pe când adevăratul scriitor clasic nu mai face eforturi inutile de a căuta semnificația evenimentului. El „exemplifică doar universalul, când acesta apare întâmplător, aproape formulat într-un eveniment“. O vină, constată G. Călinescu, revine și criticii. Ea pune accentul abuziv pe ineditul operei ca atare și denunță excesiv contaminațiile. Drept consecință, scriitorul face sforțări „de singularizare în lirică și de exotizare în proză“. Prin contrast, clasicul are oroare de inedit, dispoziția sa constantă față de evenimente fiind „indiferență“, atitudine înțeleasă nu ca dispreț sau ignorare a evenimentului, ci de contemplare „cu un ochi străin, cu un «calm» propriu clasicului“. Clasicul produce „o operă fără geniu, o operă aparent anonimă și uneori cu adevărat anonimă, care trăiește de la sine, ca un obiect natural“. În fine, clasicul se apleacă cu precădere spre individ, repugnându-i sociologia, omul în gloată, și prin urmare G. Călinescu însuși manifestă acum oroare față de viziunea sociologică asupra literaturii – o formă voalată în fapt de desconsiderare a individului – întâlnită la Zola, la Rebreanu

în *Răscoala*: „Dacă s-a abuza de această metodă, zice G. Călinescu, literatura noastră ar fi o literatură fără oameni; o artă a iraționalismului, a ininteligibilului“. Reversul clasic îl constituie îndreptarea conștientă spre psihologia caracterologică și spre umanitatea canonică.

Ca și în anul 1939, când a teoretizat problemele esteticii, interesul lui G. Călinescu s-a îndreptat și spre poezie și critică, deocamdată numai accidental. Întrebându-se „ce este poezia!“, G. Călinescu își însușește punctul de vedere „inteligent și deloc paradoxal“ al lui García Lorca; acesta afirmase că poetul nu poate spune nimic despre poezie: „Nici tu, nici eu și nici un poet nu știm ce este Poezia!“, declarându-se de acord cu ideea „că opera lirică este prin esență inefabilă“. Plecând de la o sugestie a lui Paul Valéry, care vorbea de „senzația de univers“ trezită de lectura unui poem, G. Călinescu dezvoltă ideea că în orice poezie „intuiești procesul de organizare a unei noi lumi“, însă poetul nu-și desfășoară „universul descriptiv, ci dinamic“, revelând întâi de toate arhitectura lui cosmică. Nu este poet „acela care nu «cântă», care nu comunică legea acustică a universului său și care nu ne spune pe calea aceasta inefabilă, indirect, despre puterea lui plastică“.

De-a dreptul neobservat a trecut, explicabil prin contextul apariției, articolului *Fatalitatea vocației*². În alți termeni, G. Călinescu pune problema vocației criticului, cu distincția că între poezie și critică „nu este nici o deosebire de esență“ și apăsă cu deosebire asupra faptului că în critică erudiția trebuie să se îmbine cu evocarea epică: „Prin critică înțelegem în termeni largi o operă analitică respirând personalitatea criticului. Dozarea erudiției cu evocarea epică e așa de variată încât un tip de critic mijlociu e greu de definit“. Și reluând ideile din *Ascensiune*, conchidea: „... critica e o formă de creație negativă [...]. Înțelegi în măsura în care te substitui creatorului. Atât pricepi în poezie cât poți pătrunde cu imaginația ta. Critica e invenție și analiza ei intră în sfera concretului. Critica înseamnă

¹ *Ce este poezia?*, *Caiet de poezie*, nr. 2, februarie 1947, p. 3-6.

² *Națiunea*, nr. 295, 17 martie 1947, p. 2.

refacerea în plan secund a textului original, contrafacerea ei cu alte mijloace“.

3. Receptarea lui Proust

Efervescența aproape pasionantă a ideilor, reluarea dintr-un alt unghi a părerilor anterioare și expunerea lor mai nuanțată, obstinția cu care revine asupra temelor mai vechi se încheie peste puțină vreme cu... receptarea lui Proust. Plecând de la știuta afirmație a lui Lovinescu, cum că lumea lui Caragiale ar fi istorică și prin urmare depășită, G. Călinescu reia în *Domina bona* antiteza Balzac – Proust, făcând câteva disociații tipologice. I se pare falsă și vulgarizatoare opoziția conform căreia Balzac ar corespunde momentului capitalist al dezvoltării societății, cu eroi ce luptă aprig pentru existență, iar Proust ar aduce problematica nouă, a marii aristocrații, cu subtile complexe interioare.

Redusă la antiteza burghez–aristocrat, problema e urmărită istoric; principalele sisteme de referințe rămân romanul literaturii franceze și române, și G. Călinescu pleacă de la un principiu fundamental, scos din observarea marilor cărți ale umanității: „...toți marii eroi, de la Ahile încoace, chiar când aparțin genetic clasei aristocratice, se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos instinctul lor individual“. Prin această însușire generică de „vulgaritate“ – termenul e folosit în accepția superioară, artistică – se caracterizează eroii de tip balzacian. Prin însăși supunerea necondiționată convențiilor clasei sale, aristocratul se exclude din sfera noțiunii de vulgaritate. Însă aristocratul perfect oferă o materie neinteresantă romancierului, deoarece „condiția unei asemenea perfecții se află în nulitatea sufletească“. Nici vorbă nu poate fi atunci de superioritate interioară și aristocratul poate atrage romancierul doar „ca un monstru de nulitate“.

În lumina considerațiunilor de mai sus este enunțată prima trăsătură caracteristică a eroilor lui Proust: „...n-avem de a face în opera lui, zice G. Călinescu, eu niște aristocrați

sufletești, ci cu niște epave ale aristocrației istorice, mâncate de monstruoase vicii, și cu o sumă de plebei mimând conduitele unei clase apuse“. Este reținută aici înrudirea esențială dintre Honoré de Balzac și Marcel Proust, și G. Călinescu scoate la suprafață ceea ce este *clasic* și la unul, și la altul. Avariția și ambiția nu sunt trăsături de caracter aflate numai în faza de dezvoltare capitalistă a societății. Balzac „a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui, cu *ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys...*“. Or Proust nu face altceva pentru timpul său: „Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp. Proust e un Balzac, și ceea ce se consideră proustian e foarte secundar și de ordin subiectiv“. Călinescu relevă în continuare notele lor comune: Balzac pictează un tablou enorm al societății franceze din vremea lui într-o operă ciclică; Proust întreprinde aceeași acțiune, „cu deosebire că renunță la desfășurări anecdotice parțiale și adună toți eroii în salonul cel mare al romanului“; Balzac are convingerea că lucrează științific și se reclamă de la opera lui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamark, Cuvier; Proust „aplică și el o metodă, aceea a lui Bergson, făcând de fapt numai teoria lui“. În fine, numeroasele evocări de interior ale lui Balzac, multe probleme financiare ale eroilor săi își găsesc explicația în pasiunea pentru arheologie și mobilă a autorului și în tribulațiile lui materiale. Proust „are și el afectările lui muzicale și starea maladivă care îl silește să-și adune materialul din memorie“. În esență, conchide criticul, eroii lui Proust „...rămân, ca și aceia ai lui Balzac, niște ambițioși și în goană după ascendență socială, niște snobi“. Cu alte cuvinte, opera lui Proust este reconsiderată sub sensul clasicismului. Ce e etern-uman aparține metodei clasice: echilibrul între tradiția clasică și inovație, sinteză a cuceririlor noi grefate pe un trunchi clasic.

Antiteza erou balzacian–erou proustian este mutată în literatura română, și G. Călinescu trece succint în revistă romanele veacului anterior. Dină Păturică, Cațavencu, Tănase Scatiu nu sunt numai eroii unei faze istorice, nu sunt adică numai posibili eroi balzacieni, ci și virtuali proustieni: „niște setoși de avere, adică de prestigiu, niște snobi. Tănase Scatiu

este rudimentar în aceeași proporție în care boierul Dinu Murguleț e simplist. Dacă boierul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer, atunci firește că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu, în general, are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe de o parte se ocupă cu ambiția strict morală a aristocraților de a păstra prestigiul castei, pe de alta cu ambiția oamenilor de a intra în clasa boierească“.

Părăsind universul artistic, G. Călinescu coboară în mijlocul societății vremii. El găsește în personalitatea lui Titu Maiorescu suma trăsăturilor caracteristice ale eroului proustian și fraza trebuie citată în întregime pentru ipostaza portretistică inedită: „Un Tănase Scatiu superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicatețe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor și nepot de țărani, cum recunoaște singur în plin Parlament într-un moment de disperare fină, el face mari eforturi pentru a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui este un mijloc de control, o încercare de a obține pe calea reflexiunii cerebrale și a educației acele conduite pe care aristocrații din naștere le au prin reflexe“. În schimb, concluzia finală călinesciană are o nuanță exclusivistă: „Într-un anume sens noi am pierdut timpul romanului proustian, din lipsa scriitorilor cu vocație. Ultimul moment era chiar epoca lui Caragiale“.

4. Reîntoarcerea spre clasicism

În ultimii ani, clasicismul structural călinescian a ajuns la „umanism de tip militant“: „Ce este, dar, un clasic? – se întreabă G. Călinescu³, corijând definiția din 1946. Un om care, fără să se abstragă din prezent, are statornic înaintea imaginea Greciei antice, a unei culturi, care, pentru Europa, reprezintă, înaintea de umanismul socialist cea mai clară și rotundă manifestare a spiritului uman. Clasicul nu imită, nu pastișează, nu fură teme perimate, privește prezentul grecește, asta-i tot“. Și mai departe:

³ *Ce este clasicismul? Contemporanul*, nr. 6, 8 februarie 1957, p. 1.

„A fi clasic înseamnă a păstra tradiția, care te întinerește reducându-te mereu la liniile cele mai simple“.

Favorizată de fondul său clasic, noua orientare a gândirii lui G. Călinescu apare, după mai multe intervenții parțiale⁴, aproape integral expusă în *Puțină estetică socialistă*. Autorul însuși considera articolul reprezentativ pentru evoluția sa ideologică, deoarece, într-un timp relativ scurt, îl reproduce⁵ în *Contemporanul* și revista Institutului; în scurta istorie a încetățenirii noțiunii de estetică socialistă, G. Călinescu întreprinde și un dialog cu trecutul.

Inițial, zice G. Călinescu, arta socialistă nu a fost adecvat înțeleasă. Având un pronunțat caracter educativ, mulți au înțeles „doar acest lucru, că arta socialistă promovează tendința [...], că, prin urmare, aspectul artă cade pe plan secundar, esențială rămânând ideologia“. Pentru mulți dintre scriitorii perioadei interbelice, „tendința“, constată retrospectiv G. Călinescu, ar fi fost echivalentă cu nonarta. Tendința în artă, precizează îndată, nu era necunoscută literaturii române. Cu toate acestea, majoritatea scriitorilor ar fi manifestat repulsie pentru tendință și ideologie, fiindcă susțineau cu tărie „autonomia“ artei. În acest punct al demonstrației, G. Călinescu explică noțiunea de autonomism, a cărui eroare fundamentală „nu rezidă în teoria estetică, ci în aplicațiunile ei“. Însă epoca este privită fără nuanțările cuvenite: „Criticii și literații goleau treptat arta de orice conținut. Întâi elimină ideile teoretice ori practice și eroii romanelor rămaseră fără gânduri și tendințe, în vreme ce oamenii adevărați au concepții filosofice și politice. Unii elimină chiar faptele curente din viață, «anecdota», sub cuvânt că contingentul este lipsit de semnificație. Se ivi și o nuvelistică sublimată de fapte și în mod fatal ermetică. Din poezie se alungă nu numai ideea și sentimentul, dar chiar cimentul logic

⁴ Vezi în acest sens: *Unele probleme ale criticii literare*, *Contemporanul*, nr. 7, 13 februarie 1953, p. 4; *Lenin și literatura*, *Contemporanul*, nr. 16, 20 aprilie 1956, p. 1 ș.a.

⁵ *Puțină estetică socialistă*, *Contemporanul*, nr. 32, 14 august 1959, p. 3; *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. VIII, nr. 1-2, 1959, p. 7-12.

dintre vocabule, din temerea ca inteligibilul, care după Bergson reprezintă o tăietură practică în suvoiul impetuos al substratului vital, eminentement irațional, să nu turbure grădina autonomă a artei, plină numai cu eter. Așa s-a născut direcția artei pure, căreia teoria autonomiei i-a slujit drept estetică“.

În *Sensul clasicismului*, G. Călinescu îndemnează literatul să ocolească realul imediat, acum e de părere că „orice artă literară presupune două momente: descripția prezentului, adică a realului, evident pentru toți, și viziunea idealului, adică a realului incipient și latent, care va deveni real deplin de virtutea dialecticii istoriei, într-un timp apropiat“.

Ideea de mai sus corectează pe aceea din 1939 și 1940 când afirma că se putea crea în zilele noastre cu ajutorul „principelui“ o epocă clasică. „Așa cum umanismul Renașterii a înflorit la curțile principilor, iar iluminismul s-a născut în saloanele la modă, este sigur că în societatea noastră nouă umanismul va lua contururile cele mai precise în mediul muncitorilor, având în vedere și fenomenul de dispariție treptată a deosebirilor între pătura intelectualilor și cea a muncitorilor manuali.“

Optimismul înțeles ca refuz al stărilor violent extreme și al înlăturării stărilor depresive formează una din trăsăturile caracteristice ale clasicismului și, din optimism, G. Călinescu își face nu numai o conduită de comportare, ci și una din coordonatele esteticii sale. Însă are loc o supralicitare continuă, nebănuită de autor care, vrând, nevrând, devine artisticește neverosimilă. Și, înaintând în aceeași direcție, G. Călinescu își propune cu toată seriozitatea să se extirpeze tristețea din societate: „.....tristețea [...] este un defect de educație civică. [...] A-l analiza și a-l suprima e de datoria noastră, căci lipsa de vitalitate a unuia lucrează asupra celorlalți ca un punct de putrefacție într-un măr“⁶.

G. Călinescu scria în vremea aceea poezii și le publica din când în când în *Contemporanul*. Deseori le comentează, fără a mărturisi că versurile îi aparțin, comentariul mergând în direcția

⁶ *Arta nu e gratuită*, *Contemporanul*, nr. 46, 20 noiembrie 1959, p. 1, 6.

eliminării urmelor de deprimare și amărăciune. Este cunoscută astăzi poezia *Pământul*, publicată în revistă la rubrica obișnuită la numai câteva zile după moarte, poemă turburătoare prin semnificațiile adânci ale morții surprinse în bulgărele de pământ. Poezia a fost scrisă într-o țâșnire spontană înainte de noiembrie 1959, fără însă a fi... optimistă! Să-l vedem pe autor în postura de critic al propriei sale poezii⁷: „Iată aici un bulgăre fumuriu de pământ. Ce trist este pentru cine e un pur contemplator, care n-a făcut nici un obiect folositor cu mâinile sale! Firește, el poate hamletiza gândindu-se că toți și toate, inclusiv Alexandru cel Mare, se întorc în țărână. [...] E banal în fond și inutil deprimant. Pământul nu e o substanță simplă, ci un bulgăre din praful cel mai prețios și mai paradiziac. Din el poți scoate grădini și covoare minunate, palate, vase persane, oglinzi, candelabre, tablouri. Firele acestea se pot preface în sticlă. Pahare ușoare sau grele, simple ori tăiate cu briliantul, scobite sau în relief, colorate, pictate, răsucite, complicate ca florile, lămpi ca niște frunzișuri transparente, în care s-au ascuns milioane de licurici, lespezi mari de cristal, geamuri, retorte, bijuterii, o sumedenie inimaginabilă de obiecte pot ieși prin truda mâinilor tale din această întunecată țărână. Nu vei avea timp să te plictisești. În fața cuptorului, suflând în pasta moale și străvezie, toamna ori iarna, tu vei scoate grădini. Iar tu, alegând această țărână mai albicioasă, și frământând-o ca pe o cocă, vei face din ea farfurii și vase de porțelan, statuete și urne, pe care pictorul le va decora. Cu ele vei înfrumuseța imensele săli pe care le vei construi din același lut. Della Robbia, Palissy și-au scos capodoperele lor din această umilă materie, Kremlinul, Versailles-ul, turnurile babelice, capodoperele de arhitectură, orașele pentru milioanele de locuitori sunt bucăți de țărână frământată, coapte cu grijă și puse meșteșugit unele peste altele. Omul sănătos și robust al Republicii noastre de muncitori nu are vreme să fie trist“.

⁷ *Arta nu e gratuită, loc. cit.*

De esență clasică este și simplitatea. G. Călinescu însuși citează⁸ îndemnurile lui La Bruyère către Acis, din *Caractere*: „Vrei, Acis, să-mi spui că e frig; de ce nu zici: e frig? Vrei să-mi faci cunoscut că plouă ori că ninge; zi: plouă, ninge. Găsești că arăt bine la față și dorești să mă feliciți; zi: arăți bine la față. Dar, răspunzi, asta e fără podoabe și limpede și, de altfel, cine n-ar putea să spună la fel? Ce are de-a face, Acis? E oare un rău așa de mare să îți înțeles când vorbești, să vorbești ca toată lumea?”. Ideea de simplitate, înțeleasă drept fugă de podoabe inutile, se desprinde lesne, dar în textul de mai sus, forțând puțin lucrurile, G. Călinescu pune accentul pe noțiunea de utilitate: „Celebrul autor concepea literatura ca un mod superior de a face pe om mai bun, punând utilitatea mai presus de orice“. Citarea lui La Bruyère îi servește să-și dezvolte propria-i idee despre simplitate: „Azi, când scriitorul vorbește maselor căutând a da expresie înaltă năzuințelor lor spre o lume din ce în ce mai bună, măiestria limbajului accesibil tuturor e întâiul punct al ordinii de zi“. Și dă următorul exemplu: „Tocmai răsfoiam pe La Bruyère când a venit la mine un tânăr foarte simpatic, care învață mereu și compune din când în când și versuri asupra cărora are bunăvoința și încrederea să mă consulte“. Tânărul în chestiune este chiar... G. Călinescu, dar, desigur, criticul se ferește să-i divulge identitatea.

Ce dorește poetul G. Călinescu? Să exprime „o idee foarte simplă, pe care alții o ocolesc, părându-li-se comună, și anume: te iubesc. Așa și nimic mai mult“. Ce răspunde criticul G. Călinescu? „Tinere, i-am zis eu [...] Descoperim universul, tainele cerului și ale pământului, arăm ca adevărați ingineri imense câmpii, care se acoperă cu aurul recoltelor, schimbăm geografia făcând locuri navigabile, acolo unde erau râpi curățăm locurile de bordeie și ridicăm orașe mărețe pentru muncitori. Sunt atâtea idei poetice sublime și actuale, pe care poți să le pui pe muzica versurilor. Ieși cu lira la câmp ca un nou Virgil, cântă eliberarea popoarelor încă robite, fii mereu militant [...]. E drept că și dragostea reprezintă pentru dumneata o chestiune actuală și

⁸ *Simplitate, Contemporanul*, nr. 27, 7 iulie 1961, p. 3.

vitală, dar, în fine, aş vrea să te văd tratând o idee interesând umanitatea întreagă, dincolo de îngrădirea vârstelor.“ În final, poetul G. Călinescu citeşte poezia *Nu mă mustra*, inclusă ulterior în ciclul *Statornicie*, iar criticul G. Călinescu îl aprobă încântat: „Văd că ştii să spui lucrurile direct, subtil şi încântător. Foloseşte darurile astea pentru teme majore. Adu-mi poeziile închinat constructiei!“⁹. Îndemnul îşi păstrează actualitatea.

Altă dată, problema pe care şi-o pune poetul G. Călinescu şi o mărturiseşte criticului este următoarea: „Mă tot frământ cu mintea [...] cum trebuie să apuc condeiul ca să fac un lucru frumos, folositor, prin care să cânt realitatea noastră făcând-o pe cât îmi stă în putinţă transmisibilă viitorului şi totodată de natură să îndemne tineretul la noi înfăptuiri. Îmi dau silinţa, dar nu-i uşor“. În consecinţă, criticul citeşte fragmente din versurile sale incluse în ciclurile *Lauda materiei* şi *Cu gloria cântării...*, le apreciază, dar reţinut, nemulţumit rămânând continuu: „Vreau ceva nou, vijelios, retoric ca furtuna, fâlfâitor ca steagurile unei revoluţii. Caut, caut....“.

Cu deosebire preţuieşte G. Călinescu pe „clasicii“ : poeţi, romancieri, dramaturgi, de la Ovidiu la Cehov şi Ibsen. Când trece la literatura universală a secolului nostru, este circumspect şi reticent, scriitorul şi opera fiind respinse global. Neacceptând, de pildă, pe Eugen Ionescu, respinge fraza de mai jos, ce exprimă o profesie de credinţă, dar şi închide o anume concepţie despre teatru: „... Un autor de teatru trebuie să facă pur şi simplu piese de teatru în care să dea o mărturie, nu o îndrumare, o mărturie personală, afectivă a temerilor altora, sau, ceea ce e mai rar, a fericirii. El mai poate exprima sentimentul pe care îl are, al comicului sau al tragicului existenţei“⁹.

Şi înainte şi după eseu de mai sus, G. Călinescu a discutat, de cele mai multe ori în cronici dialogate, curentele literare, pictura, muzica. De fiecare dată unghiul din care sunt puse problemele rămâne acela al realismului şi, lăsând la o parte divagaţiile secundare, discuţia se reduce la sublinierea deosebirilor.

⁹ *Scaunele, Contemporanul*, nr. 34, 29 august 1958, p. 1.

În contrast cu înțelegerea mai nuanțată a fenomenului în *Principii de estetică*, suprarealismul e acum dat la o parte¹⁰: „Suprarealiștii nu cultivă fenomenologia poetică, aceea din câmpul cunoașterii raționalizate, ci fenomenologia de sub nivelul lucidității, la copii, la paranoici, la oameni visând. Tablourile sunt niște pure vise absurde, ca acelea ale naivului autodidact și ex-vameș Rousseau, idolul suprarealiștilor. Vechea teorie schilleriană a ingenuității e refăcută pe alte date. Rezultatul este o reprezentare terifiantă, nu lipsită de artă în sensul tehnic, dar hotărât cheltuită în gol, de forme incerte și instabile ca în vis, precum acelea ale lui Max Ernst, Kurt Seligman și Wolfgang Paalen, amintind puțin pe Goya și pe contemporanul său, elvețianul Heinrich Füssli, din vestitul coșmar“.

Abstracționismul muzical e înlăturat fără menajamente, deși, precizează G. Călinescu¹¹, „piesele dodecafonice de răsunset (occidental burghez) nu le-am auzit încă“, pe motivul că „atonaliștii începând cu Schönberg s-au hotărât să *suspende* (subl. aut.) tonalitatea“.

În pictură „artiști excepționali“ îi consideră G. Călinescu¹² pe Grigorescu, Andreescu, Luchian. Dintre străini, apreciază pe Gauguin și Van Gogh, „portrețiști de un adevăr turburător“, care „pot fi considerați ca niște poeți dezvăluitori ai proceselor intime ale naturii“. În schimb, pânzele lui Duffy, „un liric [...] văzând omul de sus, ca o furnică, pe un fond de culoare, fără a-i bănuși gândurile, sunt ale unui artist decorativ și din ele, de le-aș avea, *mi-aș face perdele*“ (subl. mea).

Un loc însemnat în scrisul călinescian îl ocupă problemele istoriei literare. Prilejul i l-a oferit începerea lucrărilor la tratatul de istorie a literaturii române. După un cuvânt preliminar¹³, G. Călinescu a publicat în

¹⁰ *Idealism, suprarealism, Contemporanul*, nr. 26, 29 iunie 1956, p. 7.

¹¹ *Abstracționismul muzical, Idem*, nr. 6, 5 februarie 1960, p. 1.

¹² *Probleme de pictură, Idem*, nr. 35, 4 septembrie 1959, p. 1.

¹³ *Începerea lucrărilor, Idem*, nr. 10, 4 martie 1960, p. 1.

Contemporanul un ciclu de articole, explicând cum înțelege o atare întreprindere.

În afara unor considerațiuni generale despre critică („Critica, respectiv istoria literară, e un act de penetrațiune, rostul ei este de a afirma raportul dintre realitate și creație, însă –, bineînțeles, având sentimentul viu al realității și totodată puterea de a transfera viața de azi în funcțiunile ei generalizatoare de mâine“ ș.a.), articolul despre moștenirea literară îngustează sfera punerii problemelor, începând chiar de la discuția despre *Periodizare*, legată absolut „de perindarea dialectică a relațiilor de producție“, și concepută ca un determinism mecanic între literatură și istoria societății.

Și totuși.... În scrisul călinescian al anilor din urmă descoperim astăzi o discontinuitate semnificativă, ale cărei resorturi intime s-ar putea explica mai clar printr-o distanțare suficientă de epocă. G. Călinescu începuse de mai multă vreme, și acest aspect al activității sale îl vom analiza îndată pe larg, să revizuiască *Istoria literaturii române*, în vederea pregătirii unei noi ediții. Aici, de exemplu, G. Călinescu introduce în capitolul *Titu Maiorescu* lucruri secundare și lasă neatinsă viziunea despre critic din prima ediție a *Istoriei literaturii române*. Adăugirile la paragraful C. D. Gherea păstrează intactă imaginea știută. Tot ce scrie acum în materie de istorie literară, cu excepția monografiilor *Nicolae Filimon* și *Grigore Alecsandrescu*, rămâne, în general, în același spirit. Mai mult chiar, trei studii*: *Mihail Sadoveanu* (*Contemporanul* nr. 46, 11noiembrie 1960, p. 1,3), *Omul și Opera* (*Contemporanul*, nr. 23, 8 iunie 1962, p. 1, 2) dedicat lui I. L. Caragiale, și *Eminescu* (*Contemporanul*, nr. 24, 12 iunie 1964, p. 1, 2) sunt foarte

* Cel mai bun dintre ele rămâne eseu închinat lui Sadoveanu. G. Călinescu topește într-o nouă sinteză receptarea anterioară și ne oferă un Sadoveanu înzestrat cu simțul elementelor, „un poet cosmologic al materiei în neconținută prefacere și frământare“ și o viziune definitorie pentru limba scriitorului: „...Opera lui Mihail Sadoveanu e... rodul de peste mai bine de o jumătate de veac al silinței de a supune regulilor muzicii contemplația naturii și cunoașterea realistă a oamenilor și a instituțiilor lor“.

apropiate de modul în care au fost gândite eseurile din a doua serie a *Jurnalului literar*. Și chiar poezia *Pământul*, amendată mai înainte, o privea după ani în alt chip și, cu o săptămână înaintea morții, a încredințat-o spre tipărire *Contemporanului*.

IV. Nostalgia erudiției

1. Refacerea *Istoriei literaturii române*...

După al doilea război, preocupările de istorie literară au continuat să rămână o constantă a spiritului critic călinescian și, până spre sfârșitul vieții, o mare parte din eforturile sale au fost, aproape în întregime, absorbite de revizuirea, completarea și redactarea unor noi capitole din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, în vederea pregătirii ediției a doua. Revizuirea și completarea au operat asupra întregii lucrări, prefacerea materiei vechilor capitole se referă numai la perioada premodernă și modernă a literaturii române, includerea unor capitole despre literatura zilelor de azi urmărind să se efectueze ulterior.

În ciuda respingerii în bloc a criticilor aduse istoriei sale, în prefața compendiumului din 1945 – G. Călinescu era totuși nemulțumit de cartea ce avea să rămână opera capitală a vieții sale. Îndeosebi trebuie să-l fi afectat aluziile mai mult sau mai puțin voalate la lipsa de armătură științifică a textului, ce presupunea, în ultimă instanță, nefolosirea întotdeauna a lucrărilor originale, ci recurgerea la sinteze. Acum trebuie să fi încolțit în mintea sa ideea de a da cărții, nerenunțând însă la trăsăturile caracteristice sistemului său critic, o ținută „științifică”, înțeleasă atât sub latura formală (folosirea subsolului, citarea completă a bibliografiei), cât și, practic, prin parcurgerea completă a documentației. Firește, acum, ca și în

anul 1939, în *Principii de estetică*, G. Călinescu acordă documentației un rol preliminar, însă voluptate anume pune în descifrarea laturilor inedite, a izolării frumuseții în scrieri considerate curent a sta la periferia literaturii. Cu alte cuvinte, subsumând viziunii sale personale o substructură consistentă, ridicată exclusiv pe izvoare primare, G. Călinescu nu înlătură piesele intermediare – articolele critice din epocă și ulterioare ei, sintezele, ci le folosește în subsidiar. Pentru început, G. Călinescu a reluat lectura vechilor periodice, nu numai a celor notorii, asupra cărora se oprise odată, ci și a publicațiilor cu caracter oficial, *Cantorul de avis*, de pildă, pe care încă nu le parcursese; a început totodată să citească scrierile de mai mică importanță, ori care numai adiacent intrau în sfera literaturii artistice, ale personalităților secolului trecut.

Cercetarea atentă a publicațiilor editate de M. Kogălniceanu și a repertoriului pe anul 1840 al Teatrului Național din Iași l-au dus pe G. Călinescu la concluzia că piesele de teatru: *Două femei împotriva unui bărbat* și *Orbul fericit*, tipărite sub inițialele L*** N***, dar anunțate în *Almanahul de învățătură și petrecere* ca aparținând lui M.K., sunt într-adevăr scrise de M. Kogălniceanu¹. Altă dată citește și comentează cartea de bucate a lui M. Kogălniceanu și C. Negruzzi², ori recitește teza de doctorat a lui G. Ibrăileanu despre *Opera lui Al. Vlahuță*³. El constată că, propunându-și lucrarea, G. Ibrăileanu profită pe larg de cartea lui Emile Hennequin *La critique scientifique*: „De fapt, îi confisca toate ideile substanțiale ale acestuia, le exprima cu termenii mai fericiți și le îngloba într-un sistem mai clar și de o dialectică mai subtilă“. În felul acesta, criticul ieșean „mina fundamentul criticii lui Gherea [...] și restabilea contactul scriitorului cu societatea prin amplitudinea de rezonanță a operei“. Acum citește pentru prima oară G. Călinescu *Die Gedankenlyrik* a lui Panait Cerna; cartea e rezumată exact, istoricul literar așezând-o în epocă și urmărindu-i filiația ideilor „rezonabile, în general juste“ pe plan

¹ Kogălniceanu, dramaturg, *Lumea*, nr. 18, 27 iunie 1946, p. 1.

² O carte de bucate, *Idem*, nr. 17, 20 ianuarie 1946, p. 1.

³ Hennequin și Ibrăileanu, *Idem*, nr. 4, 14 octombrie 1945, p. 1.

european. Cu multă satisfacție constată G. Călinescu că poetul spune „un lucru totuși relevabil”: „Limba nu este în poezie un simplu vehicul al ideii, ea are funcția ei proprie, un farmec specific”, propozițiile relevând în Panait Cerna un „precursor al teoriilor despre expresivitatea și valoarea stilistică a limbajului”. Nouă găsește și ideea „că cuvântul și semnificația lui, deși, analitic, două lucruri deosebite, sunt în cuprinsul limbii naționale, inseparabile, cuvântul fiind nu un simplu semn, ci lucrul însuși, un efectiv, viu”. Îi aprobă concepția despre poezia filosofică, deoarece poetul sublinia că într-o asemenea poezie accentul nu cade pe ideile în sine, ci pe turburarea pe care trăirea lor a trezit-o în individ. Îi reproșează, în schimb, puțină atenție dată gustului, pipăitului și mirosului, poetul, după toate semnele, nebănuind că universul poate fi contemplat direct, prin simțuri.

Abstracție făcând de restul preocupărilor lui G. Călinescu în anii 1946–1947, este vădit că *Istoria literaturii române...* îl obseda mai mult decât oricând. Cartea a fost recităta atent, cu creionul în mână, fiindcă în câteva rânduri, în *Națiunea*, G. Călinescu publică o *Erată la „Istoria literaturii române”*⁴ și acum va fi apărut gândul „refacerii” întregii ei structuri. Ba chiar, la un moment dat, spre sfârșitul anului 1947, când începe să scrie cronica literară la *Națiunea*, își anunță public hotărârea: „În vederea *refacerii istoriei literaturii* (subl. mea) și aducerii ei la zi, m-am hotărât a relua cronica literară, atâta vreme cât va fi util pentru a-mi continua percepția asupra producției contemporane”⁵.

În ce direcție intenționa G. Călinescu să refacă *Istoria literaturii române...*? Mai întâi, era hotărât să introducă în volum studii amănunțite referitoare la poeții și prozatorii minori ai secolului trecut. Chiar în numărul de ziar în care își anunța intenția de a relua *Istoria literaturii...*, G. Călinescu scria despre Eufrosin Poteca; spre sfârșitul anului 1947 și începutul lui 1948, apar sub semnătura lui Aristarc mai multe articole despre

⁴ Vezi *Națiunea*, nr. 277, 24 februarie 1947, p. 2 și nr. 283, 2 martie 1947, p. 2.

⁵ *Cronica literară, Preambul, Națiunea*, an. II, nr. 472, 20 octombrie 1947, p. 2.

scriitorii: C. Stamati, G. A. Baronzi, C. Fundescu ș.a., comentarii pe marginea unor cărți de restrânsă circulație: „Romanul” lui I. Ghica (*Națiunea*, an. II, nr. 478, 27 octombrie 1947, p. 2), „Caracterurile” lui Mumuleanu (an. III, nr. 537, 12 ianuarie 1948, p. 2), ori erau evidențiate laturi puțin sau deloc cunoscute ale vieții scriitorilor: V. Alecsandri și limba engleză (an. II, nr. 484, 3 noiembrie 1947), *Flota lui Kogălniceanu* (an. II, nr. 490, 10 noiembrie 1947) și altele.

Aceeași grijă, mergând fie către sporirea datelor despre personajele cunoscute din *Istoria literaturii române...*, fie spre studierea altora noi, se desprinde și din colaborarea, în aceeași perioadă, la *Revista Fundațiilor Regale*. În *Luther, femeia* etc. (nr. 1, ianuarie 1946), G. Călinescu evidențiază adiacent atitudinea lui Kogălniceanu față de femeie, care făcea în *Iluzii pierdute* „un elogiu strașnic al femeii moderne, participând la viața fină de societate, alături de bărbat și fără pedanterie...”. Din comentarea catalogului *Bibliotecii lui Odobescu* etc. (nr. 12, decembrie 1947), scoate concluzii referitoare la cultura scriitorului și da știri noi despre călătoriile la Londra, Paris (1867) și Copenhaga (1869); tot aici trece sumar în revistă biblioteca lui Bolintineanu, caută autorul comediei *Beția de politică* (*Zarafii politici*) ș.a. *Un poet al revoluției* (nr. 11, noiembrie 1946) este Ion Catina, căruia îi sunt parcurse, piesă cu piesă, *Poeziile* ieșite în 1846 din tipografia lui Rosetti și Vinterhalder. În *Istoria literaturii române*, lui Al. Candiano Popescu îi publicase doar fotografia; acum îi analizează cu înțelegere lirică* strânsă în volumul *Cîndu n-avemû ce face*, versurile relevând „un om plin de delicateță și fidelitate [...], meditativ, idealist, supravegheat în stil, instruit”.

Pentru că niciodată nu a scăpat ocazia de a-și valorifica cercetările, în primăvara anului 1948, G. Călinescu ținea la Facultate un curs special despre scriitorii mărunți ai veacului trecut și-și motiva prelegerile, dezvoltând ideea că istoricul literar „este și el un naturalist și un colecționar”: „Este de presupus că acela care urmează un curs de istoria literaturii are

* Cu doi ani înainte, Șerban Cioculescu, în *Revoluționar, poet și erou*, atrăsese atenția asupra poetului în *Ecoul*, an. II, nr. 82, 13 martie 1944, p. 2.

pasiunea cunoașterii. Iar aceasta nu admite nici o margine. Un student de istorie literară, contrariat că se vorbește de poezia lui Bolintineanu (ca să nu spunem Baronzi, Aricescu, Pelimon), nu e student. El vine cu o incuriozitate bazată pe prejudecata că istoria trebuie expurgată de toate momentele scăpând interesului său arbitrar. Pentru naturalist nu există plantă mai importantă decât alta, și ar fi un scandal ca din clasificatie să lipsească mușetelul, sub cuvânt că nu-i frumos ca garoafa. Istoricul literar este și el un naturalist și un colecționar⁶.

2. Nostalgia erudiției

De fapt, nu ideea, frumoasă în sine, ne atrage în primul rând; G. Călinescu nu face decât să reia într-o haină nouă păreri identice exprimate cu câteva decenii înainte de G. Ibrăileanu: „Ca amator, scria acesta⁷, oricine are dreptul să guste ce-i place și să arunce restul cu dispreț. Ca cercetător – hai să zicem cuvântul cel mare: ca om de știință – nimeni nu poate face abstracție de nici o manifestatie literară, pentru că orice școală sau curent este un fenomen tot atât de real și de legitim ca oricare altul. Domnișoara care se plimbă într-o grădină e firesc să se entuziasmeze înaintea trandafirului mareșal și să nu bage-n seamă vâzdoaga și chiar bujorul. Botanistul care ar face ca dânsa ar fi un dobitoc“. Importanța textului călinescian stă, am impresia, altundeva. Aici sunt foarte clare, teoretic vorbind, primele semne ale unei nostalgii a erudiției, istoricul literar aspiră să cunoască totul, și această năzuință, legitimă, spre continua perfecționare e turburătoare. Parcurgerea acum pe îndelete a publicațiilor epocii, consultarea directă și în întregime a operei scriitorilor minori, cum nu o făcuse înainte de 1940, i-au pus deodată în față lui G. Călinescu un univers spiritual

⁶ O lecție în 5 aprilie 1949, în *Cronicile optimistului*, E.P.L., București 1964, p. 110.

⁷ G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română*, în volumul *Cultură și literatură*, „Biblioteca pentru toți“, nr. 1459–1460, Editura Librăriei „Universala“, Alcalay, f.a., p. 28.

nebănuțit, fără de care epoca nu putea fi adecvat înțeleasă. Într-un anume sens, aplecării cu obiectivitate – o anume curiozitate fiind necesar inclusă – asupra unor Pelimon, Fundescu, Aricescu, Săulescu, Orășanu și a altora îi găsim o analogie în atitudinea lui Eminescu, din *Epigonii*, față de Cichindeal, Mumuleanu, Prale, Daniil Scavinski ș.a., și e probabil ca resorturile interioare, ce i-au îndemnat și pe unul și pe altul să se oprească asupra acestor mărunte destine, să fi fost asemănătoare.

Pe aproape toți i-a amintit și în marea *Istorie*, unora le-a acordat câteva rânduri, reținându-le câte un pasaj caracteristic în versuri sau proză. Acum însă comentariul s-a transformat în studiu monografic, istoricul literar preocupat fiind deopotrivă de viață și operă. Toți scriitorii, indiferent de valoare, pare a spune indirect G. Călinescu, trebuie să se bucure sub raportul investigațiilor bibliografice de egală considerație. Valoarea artistică a operei și locul scriitorului respectiv în ierarhia valorilor urmează a fi precizat prin analiza detaliată și raportarea pe plan orizontal la epocă și, în perspectivă istorică, la toată literatura națională. Întâmplarea a făcut ca un eveniment, aparent fără însemnătate – numirea lui G. Călinescu de către Academie în funcția de director al Institutului de Istorie Literară și Folclor – să declanșeze în fostul specialist în ahivistică nostalgia erudiției și, ironie a destinului, cel ce fusese crezut, în mod simplist, firește, un disprețuitor al adunării documentelor, devine inițiatorul și conducătorul unei acțiuni organizate de strângere a documentelor referitoare la literatura română, de o amploare și o durată unică în critica și istoria literară românească, cu rezultate de o neînchipuit de mare bogăție.

Pretextul l-a constituit trecerea în planul de activitate, ca obiectiv de perspectivă, elaborarea unei noi istorii a literaturii române. Începând cu anul 1950, întreaga activitate a Institutului de Istorie Literară și Folclor a fost subordonată realizării acestui țel. În vederea ducerii lui la îndeplinire, un deceniu și mai bine, G. Călinescu a antrenat pe toți colaboratorii în acțiunea de verificare exhaustivă a datelor istoriei literare, iar cercetările au fost întreprinse în trei direcții. Mai întâi a început studierea

amănunțită a fondurilor de documente din Arhivele Statului din București și Iași; după fiecare document se făceau copii, cele mai multe fiind transcrise de Elena Piru, Rodica Chiper ș.a. S-au făcut anchete la urmașii scriitorilor, cu care prilej au ieșit la iveală alte acte de considerabilă importanță. Anchetele au fost organizate de G. Călinescu personal, el le-a condus și le-a urmărit pe parcurs activitatea, ca anchetatori lucrând Ovidiu Papadima, Valeriu Ciobanu, D. I. Suchianu și C. I. Botez⁸. Anchetele au studiat îndeosebi familiile scriitorilor: I. L. Caragiale, Vasile Cârlova, Costache Negruzzi, Grigore Alexandrescu și ale altora, toate rezultatele fiind consemnate în amănunțite rapoarte speciale. În fine, au fost organizate călătorii de studiu la locurile de baștină ale scriitorilor sau în localitățile în care aceștia și-au petrecut o parte din viață. G. Călinescu își obliga astfel colaboratorii să întreprindă ceea ce el însuși făcuse în perioada redactării *Vieții lui Mihai Eminescu* și a lui *Ion Creangă*. Motivarea nu era fără subtilitate, și nu o dată o repeta colaboratorilor: „Nu poți să-l înțelegi pe Alecsandri fără să fi vizitat lunca de la Mircești, pe Eminescu, fără să fi contemplat «natale mea vâlcioară, / Scăldată în cristalul pâ râului de-argint», pe Creangă, fără să te fi preumblat prin Humulești și fără să fi intrat, încovoindu-te, în bojdeuca de pe Țicău, pe Caragiale, fără să fi cutreierat acele cartiere ale Ploieștiului pe care se mai păstrează patina vremii”⁹. De fiecare dată, în asemenea locuri, se citeau de către membrii colectivului sau de către descendenți ai scriitorului, fragmente considerate caracteristice din lirica și proza scriitorului. Așa, de pildă, la 27 martie 1955, în orașul Târgoviște, vizitat pentru toate punctele topografice cu atingere la viața și opera lui Grigore Alexandrescu, în fața lui G. Călinescu și a întregului colectiv, în decorul ruinelor vechii cetăți domnești a citit din versurile poetului avocatul Iulian Grideanu, urmaș al lui Grigore Alexandrescu. La Rășinari, în curtea lui Octavian Goga, cineva dintre cei prezenți citește versuri, la

⁸ Vezi *Cronica*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. VIII, nr. 1-2, 1959, p. 399.

⁹ M. Novicov, *Directorul nostru*, *Revista de istorie și teorie literară*, t. 14, nr. 3-4, 1965, p. 565-571.

Bistrița este citită *Piatra teiului*. Au mai fost organizate călătoriile de studii la Bolintinul din Vale (D. Bolintineanu), Câmpulung-Muscel (G. Topîrceanu), Sighișoara (N. D. Cocea), Avrig (Gh. Lazăr), Șiria (Ion Slavici), Piatra-Neamț (C. Hogas), Fălticeni (M. Sădoveanu), Prislop (Liviu Rebreanu), Hordou (G. Coșbuc), Tg.-Ocna (C. Negri) etc., etc.¹⁰. Dorința de a verifica totul, de a străbate toate itinerariile posibile făcute de scriitor, vădind în ultimă instanță o sete neistovită de absolut, a fost împinsă atât de departe, încât, în 1959, G. Călinescu pleacă în Cehoslovacia spre a reface itinerariul lui Nicolae Filimon și îl comunică în țară *Contemporanului*.

Lăsând la o parte impresiile directe culese de participanții angrenați într-o acțiune de asemenea amploare, trebuie să recunoaștem că au ieșit la iveală o mulțime de acte și documente originale sau în copii. Predomină actele de stare civilă: acte de naștere, certificate de studii, acte de căsătorie, foi dotale, testamente, ale personajelor istoriei literare, dar și ale rudelor acestora, ascendenți, descendenți, colaterali, urmăriți până în cele mai îndepărtate spițe. S-au întocmit, cu toată atenția cuvenită unei asemenea întreprinderi, arbori genealogici, s-au făcut fotografii după manuscrise și mai cu seamă au fost achiziționate în original fotografii inedite ori copii de pe acestea. S-au scos referințe amănunțite prin străbaterea sistematică a periodicelor din marile biblioteci. Acum, se pare, au fost parcurse ziare, reviste și publicații oficiale, care nu au stat suficient în atenția istoricilor literari și pe care nici N. Iorga nu le-a băgat în seamă, ca de pildă, pentru mijlocul secolului trecut, *Buletinul oficial al Țării Românești*, *Vestitorul românesc* și altele, ce s-au dovedit a constitui izvoare de primă mână pentru studierea vieții unui Grigore Alexandrescu sau N. Filimon. Din foarte multele foi periodice provinciale s-au strâns știri utile, referitoare la o etapă sau alta din viața scriitorilor, ori au servit la luminarea unui aspect al operei lor. Culegerile de documente cu caracter istoric, sintezele istorice, redactate în epocă, monografiile referitoare la diferitele familii boierști și oameni

¹⁰ *Cronica, Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. VIII, nr. 1-2, 1959, p. 399.

politici au fost studiate de asemenea. Un zel deosebit au pus G. Călinescu și colaboratorii săi în depistarea, achiziționarea, ori numai inventarierea corespondenței scriitorilor*, adresată familiei, prietenilor sau unor persoane oficiale. Ca urmare, Institutul de Istorie Literară și Folclor și-a creat, sub conducerea lui G. Călinescu, o arhivă proprie de o valoare inestimabilă. Prin donații de la familiile scriitorilor sau prin achiziții realizate cu fonduri puse la dispoziție de Academie, biblioteca Institutului cuprinde astăzi manuscrise inedite, sau manuscrise ale operelor publicate, cărți ale scriitorilor români, adnotate sau corectate de ei înșiși, fonduri întregi de biblioteci, ca aceea a lui Ion Ghica, scrisori și corespondență diversă, acte de stare civilă, portrete, fotografii¹¹.

Cu timpul, vestea că G. Călinescu se ocupa de strângerea documentelor literare se răspândește în rândurile celor interesați din toată țara; publiciști, învățători, pensionari, rude îndepărtate ale scriitorilor îi scriu propunându-i achiziționarea unor documente sau trimițându-i felurite informații. M. Sturdza îi comunică data morții soției lui V. A. Urechia, Iosif I. Naghiu informează cu privire la Gr. Alexandrescu; tot în legătură cu aceasta, primește o scrisoare de la Elena I. Ionescu-Grindeanu, descendentă a lui Alecu M. Alexandrescu. Un pensionar din Câmpina îi trimite într-o zi un album de desene al Iuliei Hasdeu, fotografii de experiențe spiritiste, benzi late de hârtie cu scriere tremurată de medium spiritist și scrisori¹². Un medic din Piatra-Neamț îi comunică știri despre Samson Bodnărescu, un profesor îi trimite știri despre activitatea lui Hogaș la Alexandria¹³ etc., etc.

* Mai cu seamă corespondența foarte bogată a lui Al. Odobescu l-a fascinat; el a proiectat împreună cu Elena Piru editarea epistolelor odobesciene într-un volum ce trebuia să cuprindă întregul fond editat și inedit. G. Călinescu a transcris personal un număr de 221 dintre scrisori. (Vezi Elena Piru, *Proiect de ediție a corespondenței lui Al. Odobescu*, *Revista de istorie și teorie literară*, t. 14, nr. 3-4, 1965 p. 747-753.)

¹¹ *Cronica, Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. VIII, nr. 1-2, 1959, p. 398-399.

¹² *Scriitori și critici, Contemporanul*, nr. 29, 19 iulie 1963, p. 1, 3.

¹³ *Un caștan replantat, Contemporanul*, nr. 8, 28 februarie 1958.

3. Scriitori minori

La început, materialul documentar a fost publicat în revista Institutului: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, anul I (1952), II (1953) și III (1954). Datele erau prezentate în stare brută, comentariul lui G. Călinescu, ce însoțea textul, aducea informații referitoare la locul de unde au fost recoltate știrile, se subliniau incertitudinile și se evidențiau legăturile de rudenie dubioase. Apoi, publicarea lor a fost sistată și G. Călinescu, cel dintâi, a folosit în cercetările sale documentele strânse. El a inițiat o colecție de sinteze intitulată *Istoria literaturii române în monografii*, din care, între anii 1954–1955 au apărut: *Scriitori minori*, Nicolae Filimon și Gr. M. Alecsandrescu. Volumele, litografiate pentru specialiști, erau trimise marilor biblioteci din țară, însă numeroasele greșeli de dactilografiere făceau aproape inutilizabile multe pagini. Așa se și explică de ce aproape toate au fost republicate în revista Institutului și trase apoi în volum. *Scriitori minori* cuprindea micromonografiile a patrusprezece poeți și prozatori mărunți: Eufrosin Poteca, Gr. Pleșoianu, G. Săulescu, Naum Râmniceanu, Paharnicul G. Sion, Al. Pelimon, G. Baronzi, C. D. Aricescu, N. T. Orășanu, Pantazi Ghica, I. M. Bujoreanu, Gr. H. Granda, N. Nicoleanu, Bonifaciu Florescu.

Dacă în interpretarea materialului bibliografic G. Călinescu aduce sporul vârstei, erudiția o trădează în introducerea după fiecare micromonografie a unei bibliografii exhaustive, divizată în mai multe grupe: opera antumă și postumă, referințe bibliografice, manuscrise, acte de stare civilă; eventual se adaugă știri noi biografice, axate îndeosebi pe urmărirea destinului descendenților.

Cu interes vădit se citesc biografiile acestor mărunți scriitori ai veacului trecut. Toate portretele, ca și în marea *Istorie...*, sunt pictate cu mijloacele romancierului. Istoricul literar captează atenția reliefând o trăsătură de caracter în a cărei lumină se scaldă destinul omului. În jurul acesteia polarizează celelalte date biografice. De aici rezultă și intrarea abruptă în materie, menită să incite intelectul: „Fiul bașceanșului Iordachi

Sion, paharnicul G. Sion născut pe la 1795, mort înainte de 1859), falsificator de documente și boiernaș cu ascendență destul de obscură, pe care caută s-o ducă până sub domnia lui Ștefan cel Mare și mai departe, e un reacționar înverșunat“; „Om interesant în felul lui, poet exaltat și trivial, a fost C. D. Aricescu, *«le poète martyre»*, care și-a narat în versuri și proză viața lui agitată, pe care o închipuia ca a unui erou publicist în lupta cu tirania“. Nu de puține ori individul e raportat la propria-i operă: „N. Nicoleanu face o figură foarte ștearsă. Lipsa de talent este la el aproape desăvârșită: nicăieri nici cea mai modestă culoare lexicală, nici o metaforă, nici o muzică a frazei“. Câteodată biografia are puncte de tangență cu personaje ale literaturii universale, și individul e proiectat amănunțit în spațiu. Granda, care urmasese niște cursuri de medicină, „era, vorbind fără înfrumusețări, un subchirurg, un fel de Bovary“. Pasiunea scoaterii revistelor a aceluiași trezește numaidecât în minte imaginea lui Vlahuță. Nu mai puțin turburătoare este întretăierea, într-un anumit punct, a biografiei lui Iorgu Caragiale cu a lui Eminescu.

Viețile unora din acești harnici prozatori sunt șterse, monotone, ca și opera lor. Altele, dimpotrivă, au neașteptate meandre. Sinuozitatea existenței și alternarea continuă a intențiilor sublime cu grotescul faptelor se îmbină armonios în personaje de commedia dell'arte. Biografia lui C. D. Aricescu e un exemplu. Deseori intervin întâmplări memorabile, cum e episodul cinegetic din cariera de prefect a lui Pantazi Ghica. La o vânătoare princiară, temător că nu va ieși suficient vânat, cumpără de la niște țigani zece urși, dându-le drumul în pădure. Însă „un urs, ochit de prinț, neînțelegând sublimul cinegetic al situației, începe să joace ursărește“. O mențiune deosebită se cuvine lui Bonifaciu Florescu, fiul natural al lui Nicolae Bălcescu și al Luciei Florescu. Contrastul dintre mijloacele materiale puse la dispoziție de mamă, în vederea studiilor în străinătate, și resursele intelectuale umile ale tânărului este jenant, și e uimitoare analogia vieții sale cu existența mediocră a lui Constantin Creangă, odrasla genialului humuleștean. Ca o ironie a soartei, asupra lui Bonifaciu Florescu, probabil,

„strănepot al lui Mihai Viteazul“, cu rude în India, Anglia, Portugalia etc., se revarsă elogiile lui Alexandru Macedonski și invectivele lui Eminescu. La străduința de a încheia din datele sociale existente un portret moral se adaugă plăcerea alcătuirii fișelor genealogice. Voluptatea e mult mai vădită decât în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Rudele – pe baza despuierii arhivelor de către colaboratorii Institutului – sunt urmărite până în cele mai îndepărtate spițe.

Opera în întregime e subordonată definiției caracterologice. Cu minime excepții, proza și lirica celor șaisprezece scriitori e lipsită de valoare artistică și Călinescu o afirmă fără reticențe de fiecare dată. În fața nulității din punct de vedere estetic a operei se pune întrebarea dacă studierea lor era necesară. G. Călinescu răspunde afirmativ. Unii, Iordache Golescu etc., au luat parte cu generozitate la promovarea ideilor progresiste ale vremii; alții, ca N. T. Orășanu, au încercat urnirea formelor ruginite ale instituțiilor. Meritul altora (Pantazi Ghica, Baronzii), prin inspirația din trecutul istoric, stă în a fi menținut nestins sentimentul patriotic al contemporanilor. Producția romanească a lui I. M. Bujoreanu, Granda etc., imitând pe Al. Dumas-père și Eugène Sue a fost în gustul publicului. Și unii și alții ajută pe istoricul literar să înțeleagă epoca și să o interpreteze corespunzător. Nu e mai puțin adevărat că G. Călinescu detectează de fiecare dată scânteierea talentului, izolează dintr-o lungă scriere anostă fragmentele viabile, formulând într-un stil metaforic sau aforistic succinte caracterizări.

Prospețime respiră și seriile literare stabilite. Mărunții scriitori reiau, pe o altă treaptă istorică, procedee artistice ale înaintașilor, dar cel mai adesea anticipează cu premise minore temele, personajele și atmosfera marii literaturi clasice. Scenetele naive ale fraților Caragiale, Costache și Iorgu, îl prevestesc pe nepot și e surprinzător câte personaje, conflicte specifice, și „mofturi“ au intuit unchii. Pantazi Ghica e în estetică precursorul lui Dobrogeanu-Gherea. Cu teorii estetice personale ia atitudine împotriva *Convorbirilor literare* și a lui Titu Maiorescu, a cărui critică o găsește lipsită „cu desăvârșire

de condițiile unei critice serioase“, și va aproba școala realistă; una din atitudinile lui Vlahuță o descoperim și la Nicoleanu, care osândește, ironizând pe un poet contemporan înaintea apariției decepționismului eminescian, „disprețul afectat pentru lume“, „dezgustul profund de viață și de lumină“; cinismul dialogurilor lui Aricescu, din *Sora Agapia* sau *Călugărirea și căsătoria*, îl vestește pe Damian Stănoiu. *Impresiile de călătorie în România* ale lui Al. Pelimon alcătuiesc o *Românie pitorească*, mult sub nivelul celei vlahuțiene, dar îl anunță pe Hogaș și, de ce nu, pe reporterii moderni ș.a.

4. Noile studii monografice

Monografiile N. Filimon și Gr. M. Alecsandrescu au fost de asemenea publicate în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. IV, 1955, sub titlul: *Material documentar*. O notă preciza că au fost alcătuite și scrise de G. Călinescu „în prezența întregului colectiv al Institutului și a aspiranților, autorul comunicând, pe măsura executării operei, informațiile culese și capitolele redactate, supunându-le discuției în scopul de a pregăti elemente tinere pentru lucrările ce le vor face individual“. Întreaga documentație din cărți și periodice fusese adunată de autor sau prin anchete organizate de el, cercetările în arhive făcute fiind pe baza indicațiilor sale.

Ce l-a îndemnat, lăsând la o parte motivarea de mai sus, pe G. Călinescu să scrie totuși cele două monografii? În primul rând tentația materialului documentar inedit. Nu se află rând aproape în cele două cărți să nu fie scris pe baza unei informații. Documentația e fantastică și în avalanșa de date și referințe manevrate cu dezinvoltură și aparentă nepăsare, cititorul întrevede numaidecât un sens polemic ascuns, fără obiect direct și imediat. G. Călinescu polemizează de fapt cu întreg trecutul său; tuturor celor care ridicaseră vreodată glasul împotriva sa, G. Călinescu le dă acum un exemplu de erudiție. Structural, scrierile își schimbă fața. În locul paginii „curate“, apărată odată teoretic, acum, G. Călinescu face trimiteri bogate în subsolul

textului și, spre a evita inevitabila lui aglomerare, include în text chiar, în paranteze, izvoarele bibliografice. În primul capitol din *N. Filimon: Familia, Filimon cântăreț, flautist, funcționar*, după ce eruditul îți ia respirația cu o amplă frază în care face un succint istoric al bisericii Ienii, întreprinde o exhaustivă incursiune în istoricul familiei Filimon și face odraslelor preotului Mihai Filimon un curriculum vitae atât de complet, încât astăzi și probabil pentru foarte multă vreme nu se va mai putea introduce un rând inedit, referitor la faptele stricte de stare civilă. Spre a sugera vastitatea planurilor investigative călinesciene, să urmărim sumar destinul lui Barbu, fratele mai mare al romancierului. Eroului i se dă data nașterii, se caută o motivare a schimbării numelui din Barbu în Costache și i se trec în revistă „singurele opere literare“. Se emit apoi supoziții asupra indivizilor cu nume asemănător, întâlniți în documente; ei par să fie rude, „dacă totul nu-i o potriveală întâmplătoare“. Este notată căsătoria cu Aneta, sunt date numele celor trei fete ale lui Costache: fiecareia i se reține data botezului, a măritişului, numele soțului, se precizează al cui fiu este acesta, sunt amintiți martorii căsătoriei și notată zestrea. Procedul pare oțios, dar oricine ar fi fost în locul lui G. Călinescu, înconjurat de atâtea documente, ar fi avut puterea să reziste ispitei?

Existența lui Nicolae Filimon e urmărită pas cu pas, pe zile aproape: la școală, în slujbe, în călătorii, în timpul Unirii și în perioada activității depuse ca membru în Comisia documentară; în aceste două din urmă etape, parcurge amănunțit publicistca lui Filimon și cele trei nuvele: *Frederic Staaps*, *Mateo Cipriani* și *Nenorocirile unui slujnicar*. Aprecierea estetică asupra scrierilor în cauză nu s-a schimbat. Nouă rămâne însă încercarea de a corela evenimentele epice cu situația socială, economică și politică a epocii. Epoca, cu toate implicațiile sale, nu a lipsit nici anterior din istoria literară călinesciană, dar acolo ea era scoasă indirect prin proiectarea vieții artiștilor pe pânza istoriei. Acum lucrurile se petrec invers. Plecând de la ideea, nemărturisită firește, dar evidentă în demonstrație, că o scriere precum *Nenorocirile unui slujnicar* pornește de la niște date ale realității transfigurate artistic,

G. Călinescu le reconstituie pe larg. O cât de mică aluzie a scriitorului constituie pretextul introducerii unor pagini întregi de istorie pură, și uneori ele sunt incluse chiar fără nici un pretext. Plecând de la afirmația: nuvela „este de fapt un episod dintr-o frescă asupra ciocoilor contemporani cu scriitorul, iar Mitică Râmătorian un avatar al lui Dinu Păturică“, G. Călinescu descrie situația politică a țării, translația făcându-se printr-o propoziție enunțiativă: „Situația politică la înscăunarea lui Al. I. Cuza era următoarea“: și o expune. Râmătorian este arestat și bănuیت că ar fi făcut parte din complotul organizat împotriva unuia dintre caimacani, asupra căruia cineva săvârșise un atentat cu „o sfeclă găurită sau cu o sticlă de cerneală turcească umplută cu nisip“. Aluzia îi servește istoricului literar să rescrie, recurgând la presa vremii, atentatul ce a avut loc în realitate. Vorbește careva dintre eroi despre „vărsarea de sânge întâmplată în Craiova la 7–8 noiembrie“? G. Călinescu relatează după *Independința*, răscoala negustorilor craioveni din 1860; se amintește în nuvelă de o cafenea din Pasajul Român, frecventată de eroi pe timp de iarnă? G. Călinescu caută, găsește și descrie cafeneaua, și această divagație este ea însăși prilejul unei alte serii de divagații izvorâte asemeni unei reacții în lanț; pe o perioadă de câțiva ani casele din jurul cafenelei sunt descrise amănunțit, specificându-se cui aparțineau și ce destinație aveau. Intriga scrierii este sumară, influențată vădit de comedie și spiritul ei e, recunoaște G. Călinescu însuși, „cam ieftin dacă nu chiar vulgar“. Nuvela nu merita un asemenea efort, care abate, în ultimă instanță, atenția de le însuși specificul literaturii, mutându-l pe plan cultural. Descrierile peisajului, ale clădirilor, interioarelor, predomină, și dacă în *Viata lui Mihai Eminescu* totul respiră un aer de echilibru, acum proporțiile sunt rupte și descrierile acoperă viața reală a scriitorului, care, în spatele lor, își pierde consistența. Capitolul *La Arhivele Statului, studiind trecutul* începe cu reconstituirea Cancelariei Arhivei, așezată în casele lui Ion Bălăceanu de pe strada Șerban-Vodă – ea însăși precedată de un scurt istoric al întemeierii Arhivelor Statului român; urmează o prezentare a livezii lui N. Filimon, primită moștenire, livadă numărând „o mie cinci sute șapte zeci duzi și

șapte sute pomi roditori diferite poame“ – și pornind de la ipoteza că pe viitorul romancier, funcționar acum la Arhive, trebuie să-l fi ademenit neapărat condicile domnești „pline de culoare istorică și lexicală“; G. Călinescu le parcurge însuși și descrie cu voluptate alaiurile domnești, citește catalogul vămilor scăpându-i mărturisirea impersonală a fi făcut „o lectură voluptuoasă“ având în fața ochilor desfășurarea de stofe și țesături. Cu ce scop toate acestea? Pentru a ajunge la încheierea că mătăsăria somptuoasă existentă în rafturile lui Chir Costea Chiorul și alaiul evocat de Filimon în *Epilogul* romanului se bazează pe document. Cartea evidențiază evoluția esteticii călinesciene spre sociologism.

Prin amănunțita prezentare a ascendenților poetului în maniera știută, începe și *Gr. M. Alecsandrescu*, însă noua scriere e superioară, artistic, celei dinaintea ei. Subsolul a rămas tot înțesat de note, în text sunt incluse alte referințe bibliografice, dar tonalitatea monografiei în întregime se apropie de *Viața lui Mihai Eminescu*, fără, bineînțeles, a o egala. Monografia e divizată în părțile tradiționale: „viața“ și „opera“, dezvoltate aproximativ egal. Toate mijloacele adiacente, folosite delirant în *N. Filimon*, sunt utilizate de astă dată cu economie în vederea realizării unui întreg armonios. Mediul social, economic și politic este și acum prezent, dar omul nu mai e acoperit de documente, ci viețuiește deasupra lor și aproape integral, în momentele fundamentale ale existenței, trăiește cu pregnanță. Analizându-i opera, G. Călinescu întreprinde o introducere în poezia unei jumătăți de secol, în tot ce are caracteristic și personal. E imposibil de crezut că monografia ar fi fost scrisă fără a fi în prealabil pregătită de seria de articole despre poeții din secolul al XVIII-lea, apărute în a doua serie a *Jurnalului literar*. Studiile anterioare sunt reluate într-o nouă structură: lui Volney, J. B. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Delille ș.a. le sunt adăugați un J. F. Ducis, Ossian etc., implicațiile poetice ale veacului fiind urmărite la italieni (Torquato Tasso), spanioli (Rodrigo Caro) etc. Pentru prima oară, preocupat mereu de ținuta „științifică“ a scrierilor sale, de care se dezinteresase complet înainte, G. Călinescu își împarte studiul în paragrafe,

care se constituie tematic în unități distincte: perceperea naturii, tema ruinelor, erotica, farmecul muzical al versurilor etc., etc. Tehnica rămâne aceasta: urmărirea motivului în literaturile europene și apoi a ecourilor lui în opera lui Gr. Alexandrescu, specificând mai totdeauna că poetul „n-a copiat și nici măcar n-a imitat“, ci și-a acordat lira la tonalitatea generală a poeziilor Occidentului european.

Celor două cărți le-au urmat la scurtă vreme studii, tot monografice, despre V. Alecsandri și Alexandru Odobescu. Față de capitolul corespunzător din *Istoria literaturii române...*, micromonografia ulterioară nu diferă substanțial. Refăcută propriu-zis este numai perioada anilor 1859–1866, unde viața lui Alecsandri e raportată mai amplu la evenimentele social-politice ale timpului. A fost mărit volumul știrilor despre călătoriile în străinătate, despre viața de familie, despre ultimii ani ai existenței. Și acum, ca și în marea *Istorie...*, toate datele biografice sunt atrase spre creionarea unui portret interior, existent în germene și în marea *Istorie...*, dar abia acum reliefat total. Ce izbește atenția în noua versiune a lui Al. Odobescu nu sunt nici noile date despre generalul Odobescu, nici legăturile de rudenie stabilite prin explorarea arhivei doctorului Caracaș, bunicul dinspre mamă al Sașei Odobescu, nici datele suplimentare referitoare la Sașa și Ioan Odobescu, ci remarcabila intuiție în Alexandru Odobescu a unui monumental erou de roman balzacian. G. Călinescu nu modifică nimic din vechea expunere (cel mult înlocuiește un epitet cu altul), ci adaugă în țesătura generală știrile noi.

Din 1959, sub titlul *Material documentar*, G. Călinescu publică în revista Institutului revizuirile făcute *Istoriei* sale literare. Inițial, expunea următoarele justificări¹⁴: „În vederea *Istoriei literaturii române* ce se pregătește la Institutul de Istorie Literară și Folclor sub direcția unui colegiu redacțional și cu o largă colaborare a tuturor componentelor științifice, mature și tinere, găsesc că este necesar a da unele date noi și îndreptări, luând ca punct de plecare a mea *Istorie a literaturii române*.

¹⁴ *Material documentar, Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. VIII, nr. 1–2, 1959, p. 367.

Adaosele sunt rezultatul unei îndelungi verificări și a utilizării unui material destul de vast și cred că ele vor sluji astfel colaboratorilor ca un punct de plecare mai solid pentru sintezele lor. Mai ales când e vorba de scriitori mărunți, ce se vor aminti abia, materialul poate fi și mai folositor viziunii totale“. Procedul era acesta. Se dădea întâi numele scriitorului, se indica pagina din *Istorie* unde trebuiau introduse noile propoziții și, spre a se marca locul, se relua o parte din propoziția precedentă. Materialul documentar publicat din nr. 1–2, 1959, al revistei, până în nr. 1, 1962, nu ține seama fie chiar formal de cronologie; însă revizuirile au operat asupra întregii cărți, de la epoca veche (pagina 14 a cărții), până la scriitorii perioadei interbelice. Și dacă ne gândim că ele numără 300 de pagini de revistă, tipărite cu litere mărunte, ne putem imagina proporțiile viitoarei ediții. Materialul documentar operează, de regulă, asupra scriitorilor trecuți în marea *Istorie*. Însă o surpriză: G. Călinescu anexează literaturii române un nou scriitor: Charles-Adolphe Cantacuzène (1874–1949), din marea familie a Cantacuzinilor, scriitor român de limbă franceză.

În ce măsură echilibrul cărții va fi fost menținut prin noile adaosuri nu se poate ști. Indubitabil, dorința cea mai puternică a lui G. Călinescu a fost retipărirea celei de a doua ediții a *Istoriei literaturii române* în volum. A închis ochii pentru totdeauna fără a apuca să-și vadă visul realizat.

5. Estetica basmului

Atracția lui G. Călinescu spre folclor a izvorât din aspirația experimentării domeniului critic în totalitate. Estetica basmului introduce în studiul folclorului metodele criticii literare: „Basmul este o operă de creație literară, cu o geneză specială, oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase...“. Ca gen, basmul depășește romanul alunecând spre mitologie, etică, știință ș.a., aducând eroi fabuloși cu „psihologia și sociologia lor misterioasă“. În esență, universul basmului nu e mult deosebit de al poeziei – să se observe sub raportul metodic

asemănarea dintre *Estetica basmului* și *Universul poeziei* – și în consecință enormul material epic este supus percepției estetice, cu intenția vădită de a face caracterologie.

Universul basmului este scrutat din toate unghiurile posibile, punându-se accentul pe determinarea și caracterizarea protagoniștilor „specifici”. De altfel, în cea mai mare parte a lui, studiul este o galerie de portrete, realizate cu finețe indiscutabilă. Zmeul reprezintă „o expresie a naturii anorganice, impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz, diamant), a bogățiilor de pe tărâmul celălalt”; șarpele „e o ființă recunoscătoare și iubitoare de oameni”, în schimb balaurul rămâne „vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum” etc., etc., totul susținut prin lungi rezumate subordonate ideii directe.

G. Călinescu a intenționat, probabil, să parcurgă, după aceleași criterii, întregul folclor, deoarece în primul volum al *Istoriei literaturii române*, ediția Academiei, semnează un amplu studiu, *Arta literară în folclor*, așezat la sfârșitul secțiunii *Folclorul literar românesc*. În prima parte, autorul traversează critic lirica populară; în a doua, supune aceleași operațiuni balada, iar în ultima, își rezumă volumul *Estetica basmului*.

V. „Eram bărbatul care...”

Sporadic, în timpul vieții scriitorului, dar după moartea lui tot mai frecvent, numeroși comentatori l-au inclus pe G. Călinescu în familia spiritelor enciclopedice ale culturii române, alături de Dimitrie Cantemir, Ion Heliade-Rădulescu, B. P. Hasdeu și Mircea Eliade. Însă înscrierea nu se poate susține. G. Călinescu nu a avut cunoștințe multilaterale și nu a stăpânit exhaustiv ramurile culturii, recunoscându-și, fără echivoc, „incapacitatea spiritului meu de tot normal de a cuprinde prea multe lucruri”. Activitatea lui s-a desfășurat exclusiv în câmpul literaturii; în universul celorlalte arte, a pătruns rareori și totdeauna cu relativă prudență, dar de fiecare dată a primit riposta specialiștilor. Ceea ce îl singularizează între contemporanii săi nu este amploarea și multitudinea preocupărilor, ci specializarea și calitatea reușitei într-un singur domeniu de activitate.

1. Scriitorul total

Aspirația de a fi printre contemporanii săi un scriitor total rămâne idealul pe care G. Călinescu l-a avut constant în față și l-a edificat cu statornică pasiune, bizuit pe un filon creativ deasupra mediei. Privită retrospectiv, întreaga lui creație – de la studiile arhivistice la publicistică, străbătând spațiul tuturor genurilor și a majorității speciilor literare – se integrează cu necesitate unui destin asumat, toate manifestările lui literare sunt

străbătute de o coeziune interioară, subordonându-se năzuinței de totalitate, aluziv afirmată în *Ascensiune*. Asemenea arhitectului Ioanide, creatorului său i-a fost caracteristică „pornirea vijelioasă de a depăși limitele timpului și de a ieși ca un vulcan formidabil într-un ocean pacific“.

Evident, o creație atât de diversă este firesc inegală sub raport valoric și cele aproape patru decenii de la intrarea scriitorului în neființă au reliefat atât coloanele de rezistență ale operei, cât și friabilitatea unora dintre ele.

Pe primul loc, se situează istoricul literar. În *Principii de estetică*, G. Călinescu a demonstrat că istoricul literar trebuie să fie și critic, să aibă posibilitatea de a stabili ierarhii valorice în interiorul unei literaturi. Critica este vocație, numai cu voință nu poți fi critic. Criticul trebuie să aibă însușiri virtuale de creator, să fie artist el însuși sau cel puțin să rateze cât mai multe genuri, ratarea în câmpul ficțional rămânând un indiciu sigur de comprehensiune.

În același studiu și în eseul *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*, G. Călinescu demonstra că între istoria literară și literatură nu sunt deosebiri esențiale: „... o istorie a literaturii e o adevărată comedie umană luând ca pretext scriitorii“. Istoria literară devine creație, sinteză epică, istoricul literar îmbinând într-un nexus armonios „critica totală, completă“, de care se ajută „ca de niște ițe spre a realiza împletitura“.

Monografiile despre Eminescu și Creangă anticipau principiile teoretice. Ele se singularizau în câmpul criticii autohtone prin introducerea narațiunii în biografia edificată cu rigori științifice. „Viețile“ călinesciene sunt romane non-fictive“, în care imaginația este continuu disciplinată de constrângerile documentării. Actele de stare civilă, opera – expresie a experienței existențiale –, mărturiile contemporanilor, amintirile, știrile din periodicele vremii se strâng într-o inextricabilă țesătură de modalități narative ce permit transfigurarea documentului: dialogul, evocarea, descrierea, portretul caracterologic. Prin însăși aventurosul ei, existența poetului – ca erou damnat, purtător al unui destin tragic – avea

un ritm epic precipitat; redusă la esență, viața lui Creangă este mai puțin spectaculoasă și tocmai de aceea, G. Călinescu accentuează analiza psihologică. Coborârea spre adâncurile insondabile ale ființei relevau un romancier nu numai de factură balzaciană, dar, pe urmele lui Camil Petrescu, și un analist al cazurilor de conștiință.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent rămâne operă de știință prin rigoarea documentării, exactitatea amănuntului biografic și a detaliului bibliografic, finețea percepției și aptitudinea asociativă, prin refuzul oricăror precepte normative. Dar cartea este egală măsură operă de artă, prin introducerea narațiunii în evenimentele istorice și integrarea lor în structuri irepetabile. G. Călinescu ia ca pretext viețile scriitorilor și face din ele personaje virtuale de roman nonfictiv, reconstituie existența și psihologia omului, realizează caractere, reînvie lumea în care au trăit și s-au format, realizând o virtuală comedie umană.

G. Călinescu a transformat comentariul evaluativ în experiență interioară: criticul recrează opera în lumina universului ei particular; istoricul literar veghează la introducerea ei într-o rețea de interferențe, concordanțe analogice și paralelisme tipologice, în cuprinsul literaturii naționale și contextul literaturilor străine. Spre a sugera complexitatea creației, frecventă rămâne raportarea operei la pictură, muzică, sculptură. De aici vine multitudinea punctelor de contact cu universul ficțional.

Criticul scoate literatura veche de sub pecetea discreditoare a culturalului, îi reliefează, cel dintâi, expresivitatea involuntară și descoperă în opera cronicarilor și a scriitorilor mărunți din secolele XVII și XVIII prezența modernilor, reliefând astfel dinamica generațiilor. Clasicii devin contemporanii noștri, iar scriitorii contemporaneității – Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu – rămân clasicii literaturii moderne, valoarea lor exemplară determinând, implicit, specificul nostru național.

Prozatorul se află sub nivelul valoric al istoricului literar. În toate romanele lui, G. Călinescu pornește de la un model livresc sau real, de la o documentare prealabilă, oferită de propria-i existență, iar, în nuvele, de istoria culturii. Universul său funcțional are o existență dependentă de ceva din afara lui, se supune direct unor norme de fidelitate reproductivă anterioare, prin intermediul cărora prozatorul retușează, corijează și restructurează documentul transfigurându-l artistic.

Ceea ce îl deosebește pe G. Călinescu de predecesori și de majoritatea romancierilor contemporani este modul de focalizare a epicului. Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Balzac ori Tolstoi sunt prozatori obiectivi, își interzic orice apreciere subiectivă a faptelor săvârșite de personaje, păstrează o neutralitate desăvârșită, ce echivalează, în fapt, cu absența creatorului din evenimente.

G. Călinescu nu se detașează de lumea imaginată, fiindcă s-a introdus pe sine, ca personaj principal în fiecare roman. De aceea, simte mereu impulsul de a se compara cu ceilalți și, în consecință, interpretează personal toate rolurile, de la comportament la expresia lingvistică, ordonându-le în funcție de propria lui viziune despre lume. Vocația lui G. Călinescu este de a comenta critic viața, așa cum, în analiza literaturii, literaturizează modalitățile și procedeele critice. Prozatorul are o imaginație de grad secund, cu ajutorul căreia re-creează, deformând subiectiv, lumea obiectivă la care se raportează și cu a cărei umanitate se află în raporturi de interacțiune. Toate romanele călinesciene conțin o potențialitate narcisistă, toate ne oferă o autoreflexie a ființei autorului, în fiecare roman se află un personaj în care romancierul se întruchipează la vârste biologice diferite.

Între poezia călinesciană de maturitate, inferioară valoric romanelor, și comentariul critic pe marginea operei lui Eminescu există o similitudine de substanță. În analiza „cadrului psihic” și „fizic” a poemelor eminesciene, criticul G. Călinescu a descoperit marile teme poetice și poetul le-a utilizat; el așază în tipare preexistente un conținut sufletesc livresc, de natură intelectuală.

Dramaturgia se află pe ultima treaptă valorică. „Mitul mongol“ *Șun* reprezintă o „autobiografie în sens înalt“; *Ludovic al XIX-lea* rămâne o scriere mediocră, iar în scenetele și piesele într-un act, parodiind literatura absurdului, G. Călinescu creează el însuși, fără să-și dea seama, texte ce se integrează în spațiul aceleiași literaturi.

Cerința cunoașterii literaturii străine și a specializării cel puțin într-una din literaturile europene constituie o constantă a spiritului critic: „Așa precum violonistul cel mai virtuos face îndelungi studii de artist, menținându-și flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-și perfecționeze sensibilitatea“. Perspectiva europeană dă putința criticului să evite erorile în perceperea fenomenului literar autohton și să ierarhizeze cu un accentuat coeficient de probabilitate valorile, prin raportarea și compararea lor cu operele similare străine. Din acest comandament impus sieși și recomandat celorlalți au ieșit *Impresii asupra literaturii spaniole. Studii și comunicări* și numeroase articole editate postum în volumul *Scriitori străini*.

Studiile despre poezie, critică și istorie literară dezvăluie un estetician modern, care nu gândește disciplinele „științific“, ci numai ca o sumă de reflecții asupra literaturii. Înaintea lui Gaetan Picon, criticul român considera estetica o experiență directă a valorii; în același timp cu G. Bachelard a avut intuiția criticii tematice, reliefând, în *Universul poeziei*, o paradigmă a constituienților specifici genului liric; precedându-l pe René Wallek, G. Călinescu dezvoltă în *Tehnica criticii și a istoriei literare* idei teoretice de o similaritate ce merge până la asemănări de frază ș.a.

În schimb, viziunea asupra poeziei rămâne restrictivă. G. Călinescu teoretizează întoarcerea la preceptele canonice ale clasicismului, privește cu mefiență înnoirile intervenite în structura romanului european și îl receptează inadecvat: ce „este viabil în Proust este obiectiv și organic și prin urmare clasic“ – și pune în fața tinerilor prozatori un număr restrâns de situații conflictuale, extrase toate din universul ficțional balzacian, îndemnându-i să toarne materia contemporană în temele

verificate de experiența predecesorilor, așa cum scriitorii clasici își căutau motivele de inspirație în temele literaturii greco-latine.

Idei similare revin în prelegerea *Sensul clasicismului*. Arta monumentală și, implicit, proiectarea ei pe coordonatele universalității nu se pot realiza decât prin reprimarea eului, aducerea în prim-plan a umanității canonice și a psihologiei caracterologice. Eseul acesta dezvăluie începutul îndepărtării lui G. Călinescu de itinerariul veacului, despărțire adâncită de cortina de fier ce va coborî doi ani mai târziu peste cultura română.

Însă romanul românesc nu s-a arătat dispus să reacționeze la dezideratele lui G. Călinescu; dimpotrivă, a pornit de la modelul teoretic și de la exemplul practic oferit de Camil Petrescu. În străduința de a regiza textul, de a edifica structura compozițională pe o tehnică narativă complexă, de a folosi perspectiva diversă a naratorilor multipli, de a utiliza jurnalul intim și de a introduce în roman, ca temă esențială a lui, însuși procesul redactării și cristalizării materiei epice sub privirile cititorului – romancierii de azi au intuit în opera lui Camil Petrescu prezența unui arhetip mereu actual.

2. Integrarea în tradiția critică

Dincolo de aparențe, între G. Călinescu și Titu Maiorescu există o analogie de substanță, deși cel dintâi nu și-a recunoscut o filiație directă cu cel de-al doilea.

Amândoi au fost refractari acceptării unor scrieri inexpressive drept „producții” nepieritoare, disociind literatura de politic: „Drapelul sub care se introduc aceste disertațiuni personale și crudități estetice este totdeauna Națiunea și Libertatea, și astfel două idei din cele mai înalte au ajuns a fi scara pe care, călcând-o în picioare, se urcă oamenii cei mai lipsiți de merit”, zicea Titu Maiorescu. „Și atunci numai vezi pe d. Drăgescu făcând din cacofoniile sale un omagiu «libertății și nedependinței», pe d. Petric producând înjosirile sale ca una

mitutică flamura cu deviza simților naționale, pe d. Pătărlăgeanu scoțându-și muza din fașe pentru a o depune pe altarul națiunii...“¹. Face Radu Gyr, „care nu are talent – va nota peste ani, exagerând, G. Călinescu – o anumită politică, devine imediat pentru unii un mare poet. Face Octavian Goga (adevărat poet) o anume politică, el devine imediat fost poet. Scrie Brătescu-Voinești *Huliganism*, el începe a fi în chip exagerat cel mai mare scriitor“².

Acțiunea de asanare a literaturii întreprinsă de Titu Maiorescu a fost considerabilă. Poeții criticați de el: Iustin Popfiu, P. Grădișteanu, Ciru Oeconomu, B. Petric ș.a., spre a nu aminti decât pe cei ce și-au adunat textele în volume, au dispărut literalmente în neant. În alt timp istoric, într-o literatură evoluată artistic, G. Călinescu a refuzat să acorde titlul de scriitor lui Octav Dessila, Al. Lascarov-Moldovanu etc., a redus la dimensiunile reale opera lui Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu, stabilind o ierarhie a valorilor care, în structura ei generală, își păstrează contururile inițiale. Și unul și altul au acționat în direcția lăudabilă a ridicării gustului artistic al vremii lor, ceea ce explică, în bună parte, iritarea produsă printre contemporani.

Intuiția și simțul artistic superior i-au permis lui Titu Maiorescu să descopere, să susțină și să impună conștiințelor pe Eminescu și pe Caragiale, și să favorizeze afirmarea lui Slavici și Creangă. Exceptând rezervele față de Lucian Blaga, G. Călinescu a jucat un rol identic în impunerea lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu, drept marii romancieri ai perioadei interbelice.

În sfârșit, în acțiunile sale majore, G. Călinescu a urmat modelul lui Titu Maiorescu: prin *Jurnalul literar*, intenționa să imprime o „nouă direcție“ literaturii române, a deschis anchete, a chemat tineretul la activitate constructivă, a înființat, la Iași, cenaclul „Noua Junime“...

¹ Titu Maiorescu, *Critice*, I, Socec, București, 1920, p. 187.

² G. Călinescu, *Politică și literatură*, *Jurnalul literar*, I, nr. 13, 27 martie 1939, p. 3.

VI. Sensul „angajării” lui G. Călinescu

Deși în timpul studenției a fost „absent”, după cum singur a mărturisit, „de la orice manifestare civică”, iar după încheierea studiilor universitare a arătat dezinteres față de viața politică, de la mijlocul deceniului al patrulea, se observă la G. Călinescu o tot mai accentuată înclinație spre opțiuni democratice, concomitent cu distanțarea semnificativă de fascism și comunism, deopotrivă, precizând periodic în *Jurnalul literar*: „Tot ce e cu dreapta și stânga nu ne interesează”.

La sfârșitul lunii august 1944, după ce, la îndemnul lui George Ivașcu, publicase în cotidianul *Ecoul* câteva articole, Uniunea Patrioților, organizație politică subordonată partidului comunist, i-a propus direcția ziarului *Tribuna poporului* și el a acceptat.

Pentru a cuceri audiența maselor, partidul comunist avea nevoie de prezența și prestigiul unor intelectuali de o valoare științifică deosebită și o probitate morală ireproșabilă. G. Călinescu îndeplinea ambele condiții. Cauzele care au determinat apropierea lui de un partid totalitar sunt complexe și numai o analiză exhaustivă, din care sugestiile psihanalizei nu pot lipsi, le-ar elucida. Reținem acum numai că atitudinea creatoare a lui G. Călinescu era dublată de o ambiție politică lentă. El avea convingerea că este destinat să joace un rol anume în viața politică a țării. Încă din 1939, în *Jurnalul literar*, se considera fără echivoc, un om al acțiunii: „Intelectualul și mai ales intelectualul scriitor poate să fie, ba chiar este în chip necesar un om al faptei. Prejudicata că «poetul», «scriitorul», «filosoful»

sunt inapți, e și maliție. Dacă aș fi trecut pe o listă (ipoteză absurdă, desigur) de nume propuse pentru primariatul unui sat, numele meu ar fi șters de la început cu zâmbete: «poetul», «scriitorul». Și totuși, *numai eu* (subl. autorului) aș fi bun de meseria aceea“.

G. Călinescu a afirmat ceva mai târziu că a fost atras spre ziaristică de exemplul lui Eminescu și elogia *patima de cea mai vulcanică terestritate* pusă de marele poet în articolele sale de gazetă. Dar referirea nu era concludentă. Asemenea tuturor marilor scriitori ai lumii, Eminescu s-a aflat în opoziție față de puterea politică. Or, G. Călinescu se *încadrează* și se *aliniază* disciplinei unui partid totalitar. Așa se explică de ce, în ianuarie 1946, a fost ales în Comitetul Central al Partidului Național Popular (din care Lucian Blaga refuzase să facă parte) și numit director al ziarului *Națiunea*. Noul partid avea obligația de a explica „păturilor mijlocii“ și populației „justețea măsurilor revoluționare“ inițiate de comuniști în structura socială, economică și politică a țării. Printr-o definiție lapidară, G. Călinescu preciza că aparțin aceste categorii sociale toți aceia care, efectuând „o muncă fizică productivă, pun în joc o forțare intelectuală apreciabilă“: meseriașul, țăranul, învățătorul, profesorul, preotul, negustorul, farmacistul, medicul.

G. Călinescu s-a străduit să demonstreze contemporanilor și, probabil, lui însuși în primul rând, că înregimentarea într-un partid periferic din coaliția comunistă reprezintă o alegere liber consimțită: „Am stat închis într-o bibliotecă și zgomotul evenimentelor m-a scos în plină stradă. Noua democrație mi-a întins mâna“.

Neîndoielnic, G. Călinescu exprima cu sinceritate ceea ce gândea. El făcea parte dintr-o generație de scriitori cu largi vederi democratice și este cu putință să fi crezut cu adevărat că se află în zorile unei societăți care își propunea să apere drepturile și libertățile ei fundamentale.

Însă ceea ce numea el *noua democrație* nu reprezenta decât o etapă de tranziție către concentrarea puterii în mâinile unui nucleu de revoluționari profesioniști. Încă din 1945, se iviseră semnele terorii viitoare, prin arestarea funcționarilor

superiori din aparatul de stat, a ofițerilor armatei române, a scriitorilor și intelectualilor acuzați de „activitate ziaristică naționalistă”. După simulacrul de alegeri din 1946, au început să fie restrânse simultan justiția socială și democrația politică, să fie suprimate treptat libertățile individuale, concomitent cu procesul trecerii la proprietatea de stat.

În acest context socio-politic, G. Călinescu a început să fie sistematic criticat chiar de presa comunistă. Erau denunțate, ca o primejdie națională, pagina literară a *Națiunii*, pentru preținsele *mucegaiuri* existente în coloanele ei, cronicile literare semnate de director, care analizase în cadrul rubricii chiar *Cursul scurt de istorie al P.C. (b) al U.R.S.S.*, precum și eseurile din a II-a serie a *Jurnalului literar*. Apoi, în 1948, în *Contemporanul*, I. Vitner critică violent *Istoria literaturii române...*, monografiile despre Eminescu și Creangă, și chiar activitatea desfășurată la *Tribuna poporului*, *Lumea* și *Națiunea*. Dacă studiile de estetică, de critică și de istorie literară erau învinuite de rătăcirii „antiștiințifice și antiraționaliste”, fiind „manifestarea decăderii totale a gândirii burgheze, a descompunerii acestei gândiri manifestată în ceea ce reprezintă mai mult ideologia imperialismului”, comentariul activității jurnalistice sugera, cinic, un oportunism carierist: „...în momentul în care G. Călinescu combate manevrele politice ale reacțiunii românești, ale burgheziei reacționare și ale moșierimii, pe plan ideologic d-sa rămâne încă sub imperiul puternic al mentalității dușmanilor săi și ai întregului popor”.

Denigrarea operei și contestarea personalității lui G. Călinescu făceau parte dintr-un vast scenariu de distrugere sistematică a tradițiilor spirituale autohtone, conform tezelor lui Lenin din articolul *Organizația de partid și literatura de partid*, și de formare a culturii socialiste, ce avea drept obiectiv anularea valorilor perene ale literaturii naționale și înlocuirea lor cu subprodusele artistice ale „noii orânduiri”. Urmărind cu tenacitate infantilizarea în proporții de masă a națiunii spre a o supune ideologiei, comunismul detesta și minimaliza actul de creație pentru că aceasta marca personalitățile. Alături de G. Călinescu, marii scriitori români: T. Maiorescu, E. Lovinescu,

Tudor Arghezi, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ioan Barbu, Liviu Rebreanu și numeroși alții devin obiectul unei constante negări.

În consecință, G. Călinescu a fost îndepărtat de la catedra universitară și în locul lui numit profesor I. Vitner, deși acesta era... medic stomatolog. La 19 noiembrie 1949, G. Călinescu a fost *detașat* la Institutul de Istorie Literară și Folclor și abia la 1 februarie 1953 a primit decizia de *director*. Ca o urmare a criticilor aduse operei sale, G. Călinescu și-a început activitatea la Institut cu faima unei personalități dificile, problematice, gata oricând, dacă nu ar fi bine supravegheat, să facă o *prostie*, un gest paradoxal, să adopte o atitudine dacă nu *dușmănoasă*, cel puțin bizară, să afirme una sau mai multe idei *neștiințifice*. Simpla sa prezență la o sesiune de comunicări trezea suspiciuni anticipate și cuvinte rostite cu acest prilej îi erau minuțios analizate. Aproape tot timpul cât a fost director, însăși concepția sa de lucru, viziunea asupra pregătirii cadrelor, procedeele utilizate pentru îndeplinirea rigorilor de plan nu erau aprobate, în totalitate, de colaboratori și doar parțial acceptate de organele superioare de partid. De aceea, va fi permanent secondat de un director adjunct, care va veghea asupra „purității ideologice”. Mai totdeauna, între directori și adjunctul său, cu sau fără spectatori, aveau loc *explicații*, ultimul fiind mereu încredințat că celălalt *greșește*. Institutul nu a avut de la început o organizație de partid, deoarece primii săi salariați nu erau comuniști și mulți au avut convingerea că G. Călinescu se împotrivesc creării ei. În realitate, directorul a dezaprobat măsurile administrative prin care i se impunea angajarea unor *cercetători* fără aptitudini științifice, numai fiindcă erau membri de partid. Și ani întregi, G. Călinescu a risipit multă energie pentru a demonstra că între a munci cu adevărat și a dezaproba demagogia muncii nu este nici o contradicție.

Tensiunii create la Institut, i se adăugau nemulțumirile provocate de secția de cultură a Comitetului Central al partidului. Apărut în primele zile ale lunii decembrie 1953, romanul *Bietul Ioanide*, considerat *nociv*, a fost interzis în februarie 1954; cartea a fost retrasă din librării și din bibliotecile publice, cu excepția Bibliotecii Academiei, care a trecut-o la fondul documnetar. Publicarea romanului *Scrinul negru*,

încheiat în ianuarie 1956, a fost întârziată până în iunie 1960. *Viața lui Mihai Eminescu* nu va putea fi editată decât în 1964, *Ion Creangă*, la fel.

În septembrie 1955, abia ieșit din închisoare, George Ivașcu a fost la conducerea revistei *Contemporanul*, și noul redactor-șef a solicitat colaborarea profesorului. Revenirea acestuia în publicistică depășește simpla informație de istorie literară. Gestul lui George Ivașcu, aparent banal, a echivalat în fapt cu reintroducerea lui G. Călinescu în literatură și readucerea lui în conștiința tinerelor generații.

Din ianuarie 1949, până la sfârșitul anului 1955, G. Călinescu a publicat în principalele periodice ale vremii, cu mari intermitențe, patru-cinci articole. În mintea multora din marii, dar vremelnicii diriguitori ai culturii, personalitatea lui G. Călinescu era asociată cu imaginea unui scriitor dificil, cu grave lacune *științifice* și inadmisibile carențe *ideologice*; nimeni nu îndrăznea să-i solicite colaborarea și eventuala idee de a i se oferi o rubrică permanentă părea de domeniul absurdului. George Ivașcu a fost singurul care, luând asupra sa riscurile eventuale, a întins fără reticență mâna profesorului, așa cum o făcuse în toamna anului 1943, la *Vremea*, și cum va proceda ulterior cu T. Arghezi, Ion Vineanu, Petru Dumitriu, Ștefan Roll ș.a. Nu e greu să ne închipuim conul de umbră în care ar fi trăit G. Călinescu în ultimul său deceniu de viață, fără această constantă prezență în paginile unui săptămânal de mare tiraj.

Înconjurat de inamiciția multor mediocrități, de inadecvata interpretare a frazelor sale, marginalizat de suspiciunea constantă cu care era înconjurat, în năzuința de a găsi un reper sigur în vâltorile istoriei, G. Călinescu s-a reapropiat de partidul comunist. În ciuda tuturor neajunsurilor materiale îndurate și a suferințelor morale trăite, toate provocate de același partid, făcea în decembrie 1955 o nouă declarație de adeziune: „...optimismul meu cu care iau parte la lupta pentru construirea socialismului e o impulsie adevărată și francă a ființei mele și nu mi-a fost greu să mă apropiu de oameni, de vreme ce i-am iubit totdeauna. Teatralitatea, patetismul ce însoțesc câteodată gesturile mele sunt departe de a fi teatru și poză: ele sunt corelatele sufletului meu avântat și solemn“. În conjunctura

acelui deceniu, în care comuniștii au arestat și s-au străduit să extermine peste un milion de oameni, în numele luptei de clasă, când întreaga națiune română fusese îngenuncheată de timpul neprielnic, G. Călinescu accepta să joace rolul unui activist militant, și aspectul de manifest politic și ideologic al publicisticii sale iese în primul rând în relief. Entuziasmat, G. Călinescu descoperea pretutindeni *mlădițele noului*. Munca pe șantiere, pe ogoare, în fabrici, uzine, spitale, în institutele de cercetări îi umple sufletul de mândrie. Strigătele de admirație, impregnate de o deplină sinceritate, ascund realitatea terifiantă a epocii și mecanismele kafkiene ale existenței.

Nu se poate spune că G. Călinescu nu a cunoscut seismele cotidianului. Corespondența sa cu redacția *Contemporanului* rămâne, în acest sens, revelatoare. Cu regret, deseori George Ivașcu îi explica de ce a fost silit de cenzură să scoată din numărul pregătit pentru tipar o cronică sau alta, nepotrivite în contextul dogmatic al epocii. Ingerințele coboară până acolo încât, de pildă, i se refuză publicarea unei poezii pe motiv că versurile „sunt considerate cu totul inaccesibile, dacă nu ermetice, unele nume proprii părănd atât de stranii, încât înserează în mesaj criptic!“ Și era vorba doar de banale nume proprii ale culturii antice grecești! În scrisorile primite de la redactorul-șef adjunct al revistei, i se indicau teme, i se dădeau sugestii, era sfătuit să scrie despre anumite evenimente politice, i se trimiteau cuvântările lui Gheorghiu-Dej cu diverse pasaje subliniate, însoțite de stăruitoarea *rugămintă* de a le comenta. Și firește, mai totdeauna, accepta. Desigur, ar fi putut să nu scrie, așa cum au refuzat, dintre foarte puținii mari scriitori nearestați, Lucian Blaga și Ion Barbu. Însă oferindu-i-se șanse de a dialoga cu contemporaneitatea, G. Călinescu va fi avut sentimentul că posibilitatea de a rosti un cuvânt oricât de insignifiant este mai util decât tăcerea desăvârșită.

Totuși nu trebuie să vedem în G. Călinescu o victimă a unei situații conjuncturale, obligată să pozeze, împotriva voinței sale, într-un incurabil *optimist*, constructor al unui utopic *nou anotimp social*. Marele critic s-a așezat sub vremuri cu bună știință!

Segmentele sociolog-vulgare din publicistica lui G. Călinescu nu se explică numai prin influența nefastă a *directivelor* izvorâte din atitudinea agresivă a comuniștilor români față de cultură în general, și literatură în special, deoarece un mare număr de cronici exprimă și justifică politica oficială. Menționăm, de pildă, rigiditatea cu care analiza curentelor artistice moderne, în literatură, muzică și pictură, respingerea sculpturii lui Brâncuși, perspectiva caducă a seriei de articole dedicate tratatului academic de istoria literaturii etc. Din cauza închiderii totale a relațiilor culturale cu Occidentul, cronicile lui G. Călinescu nu porneau de la contactul direct cu opera, ci de la principii teoretice, creația, în individualitatea ei, nefiind tot una cu manifestul abstract, noțional, ce a constituit punctul de plecare. Însă mentalitatea estetică restrictivă din ultimii ani ai vieții l-au determinat să-și limiteze gustul la dimensiunile unui clasicism îngust, redus *mereu la liniile cele mai simple*, după cum singur se exprima, clasicism ce se confunda adesea cu schematismul.

Cu toate acestea, ca o reacție împotriva tendinței permanente a oficialității de a-l cenzura continuu, de a-l opri să revină la catedră, de a-i interzice republicarea monografiilor și studiilor esențiale de critică și istorie literară, se produce în gândirea și comportamentul său o modificare de substanță. G. Călinescu nu a scris *o istorie secretă*, asemenea lui Procopius din Cesareea, dar a adoptat conștient în anii din urmă dubla atitudine a istoricului bizantin. În articolele despre tratatul de istorie literară al Academiei, el propune, de pildă, o periodizare aberantă, în funcție de factorii politici la modă, dar în paginile revizuite ale propriei sale *Istории a literaturii române*, publicate în revista Institutului, exact în aceeași perioadă, își menține neatinsă viziunea din 1941. Mai mult chiar, într-o *cronică* referitoare la Al. Philippide, din martie 1963, destăinuie că o treime din comentariu reproduce textul din aceeași *Istorie...*

Există, apoi, o mare discrepanță între opiniile exprimate oral, în ședințele de lucru de la Institut, și grava seriozitate prin care, periodic, își făcea o autocritică publică, muștrându-se pentru *vina* de a fi introdus în câmpul liric contemporan temele

dragostei și ale ireversibilității temporale. La 20 noiembrie 1959, se căia a fi scris poema *Pământul* (ce va fi publicată în *Contemporanul*, chiar în ziua morții sale), deoarece nu era... optimistă! La 7 iulie 1961, se lepăda de poema erotică *Nu mă muștra* (pe care o va include peste doi ani în volumul *Lauda lucrurilor*), din cauză că nu era închinată construcției socialiste! Cel ce elogiase melancolia inexorabilă a lui Eminescu propunea eradicarea tristeții din societate, afirmând că acest etern sentiment general-uman „este un defect de educație civică, iar acum, sub regim socialist, mai ciudat ca oricând. A-l analiza și a-l suprima este datoria noastră“.

Multe cronici sunt astfel structurate încât, în interiorul demonstrației, reziduurile propagandistice alcătuiesc un corp străin precis conturat. După înlăturarea lor, nimeni nu poate nega prezența unor fraze cu rezonanță cu valabilitate generală. Este de ajuns să lăsăm la o parte citatele din Lenin, cu care începe cronica *Tot despre contradicții*, sau să renunțăm la ultimul paragraf din *Arta și viața*, pentru ca textele să rămână ceea ce sunt: articole de teorie literară!

Exemplele sunt numeroase și de aceea s-ar putea susține că G. Călinescu scrie conștient o publicistică a ambiguității, în care concesiile făcute puterii comuniste să nu se răsfrângă asupra întregului. Această latură a personalității sale rămâne deschisă interpretărilor și concluzii mai apropiate de adevăr vor fi cu putință după o nouă lectură integrală a *Cronicii optimistului*.

VII. Dincolo de timp

Apariția, în 1941, a *Istoriei literaturii române...* a avut drept urmare imediată propulsarea autorului pe primul plan al actualității critice românești. Personalitatea lui G. Călinescu marchează un moment precis conturat în evoluția criticii autohtone, încheie o epocă, sintetizând etapele precedente, și deschide o alta, prin care pune în valoare, deopotrivă, tradiția și modernismul, utilizează dintr-o perspectivă inedită modalitățile și conceptele criticii anterioare, realizând, după Titu Maiorescu, a doua mare reevaluare și revalorizare estetică a literaturii naționale.

Ascendentul său asupra antecesorilor, contemporanilor și a criticilor din generațiile următoare a fost enorm, și prielnice împrejurări istorice au făcut ca, până la sfârșitul vieții, cu o scurtă eclipsă între anii 1949–1955, să domine critica literară națională. Într-o vreme când opera lui T. Maiorescu și E. Lovinescu era interzisă de comuniști, când majoritatea criticilor din perioada interbelică erau în închisori, iar celor rămași nearestați li se interzisese dreptul la publicare, G. Călinescu era singurul al cărui glas răsuna cu regularitate.

Între critic și cititorul necunoscut se înfiripa, incredibil, o comunicare incipientă, liantul constituindu-l mesajul săptămânal expediat prin paginile revistei *Contemporanul*. Din această perspectivă, *Cronica optimistului* avea o adresare directă, fiind percepută ca atare, atât de receptorul colectiv, cât și de emițător. Tinerii intelectuali care au avut nenorocul să intre în literatură în acei ani atât de puțin prielnici formării

personalității umane au cunoscut șansa nesperată de a-și găsi în G. Călinescu profesorul ideal. Toți și-au făcut ucenicia sub geniul lui tutelar, toți îi studiau opera și îi analizau ideile diseminate periodic în cronicile sale. G. Călinescu însuși avea conștiința că se adresează unui public anume, pe care îi stătea în putință să-l modeleze, să-l educe în spiritul clasicității, aspriație ce nu l-a părăsit nici o clipă, să-l desprindă cu reala participare la dezbateră ideatică. La aceasta face aluzie în ianuarie 1963, când își sublinia, discret, semnificația pedagogică a prezenței lui în publicistică: „...fiindcă, de la o vreme, dizertez în acest colț (al revistei, *n.n.*) îmi place să cred, în chip doctoral și catedratic, nu strică să pornim de la generalități clare“. Limpiditatea expunerii și inteligibilitatea demersului, transmiterea noțiunilor adesea, într-o structură socratică, sub forma convorbirii cu un interlocutor generic, rămân caracteristicile cele mai frapante ale procesului de comunicare dintre G. Călinescu și cititorii săi, deoarece dădeau posibilitatea receptorului să desprindă din mesaj același conținut ce a stat la baza alcătuirii lui de către emițător.

G. Călinescu a fost un preot care a oficiat inițierea în secretele muncii intelectuale, înlesnind, cu un zâmbet complice, efortul asimilator, printr-o temă, aparent, la *ordinea zilei*. Oricât s-a străduit să coboare la *nivelul maselor*, după cum cereau insistent diriguitorii culturii românești, textul călinescian continua să păstreze vibrația artei autentice. *Cronicile optimistului* sunt, cele mai multe, liturghii profane, cu ajutorul cărora autorul vehicula idei adânci și subtile, unele de o mare solemnitate valorică, uzând de o expunere comprehensibilă și o argumentație convingătoare, desfășurată pe un amețitor registru lexical, pe suprafața căruia aluneca dezinvolt, de la arhaismul de nuanță cronicăresc, până la neologismului livresc, rar, *indimenticabil*, de origine romanică. Mesajul era receptat, decodat și însușit, cu regularitate, și astăzi, constatăm că în societatea românească închisă, anchilozată în dogmatism, textele acestea au determinat și au întreținut în mijlocul tinerei intelectualități o rafinată efervescență spirituală. Și nu este exagerat să afirmăm că G. Călinescu a restabilit în deceniul al patrulea, într-o esențială măsură, contactul cu tradiția

interbelică. Într-o perioadă în care puterea comunistă limitase accesul la valorile perene ale literaturii și culturii universale, străduindu-se să izoleze țara de restul lumii, prin G. Călinescu, intelectualul român călătorea în spațiile culturii europene dincolo de cortina de fier a timpului. Așa se explică de ce *Cronica optimistului* a adus *Contemporanului* un numeros public cititor, mulți intelectuali cumpărând revista, ce depășea atunci tirajul săptămânal de 75 000 de exemplare, numai pentru G. Călinescu.

Intrarea scriitorului în eternitate, la 12 martie 1965, a avut drept consecință imediată pătrunderea mai accentuată a creației lui în conștiința contemporaneității, astfel încât viața culturală autohtonă a ultimului sfert de veac a fost literalmente dominată de prezența spirituală a omului și de înrâurirea exercitată de opera sa. Printre factorii care au generat o asemenea posteritate privilegiată necunoscută, după 1965, la dimensiuni similare, de nici unul dintre criticii din aceeași generație, reținem, mai întâi, prestigiul de excepție al scriitorului total G. Călinescu a interesat deopotrivă pe specialist și pe cititorul obișnuit, pe cel dintâi prin studiile teoretice și aplicate, pe cel de al doilea prin literatura de ficțiune. El a fost întâiul mare critic interbelic reeditat și acest aspect trebuie numaidecât luat în considerare. *Viața lui Mihai Eminescu*, apărută în martie 1964 și *Ion Creangă*, în decembrie același an, reveneau în actualitate cu aureola unor cărți interzise vreme de două decenii. Într-o societate parțial îndoctrinită, unde nivelul culturii se diminuase continuu, monografiile călinesciene relevau o altă lume și un alt orizont teoretic; așa se explică de ce în anii aceia circulau în copii dactilografiate *Principii de estetică*, *Bietul Ioanide* și eseurile din a doua serie a *Jurnalului literar*.

Filosofia existențială a lui G. Călinescu, solitudinea sa, devenită legendară, munca desfășurată continuu, cu rigurozitate, lupta cu timpul și cu trupul șubrezit de boală, năzuința permanentă spre un ideal au înrâurit multe spirite și au creat, firesc, o aspirație imitativă, o dorință în fiecare de a găsi o motivație interioară propriei activități, de a-și defini un obiectiv și de a urmări împlinirea lui. De aceea, nu este exagerat a spune că G. Călinescu a fost expresia virtuală a unei identități. Și dacă

nu toți au putut deveni călinescieni, mulți, în schimb, s-au străduit să nu rămână prea mărunți.

Adăugăm înrăurirea profesorului asupra studenților și, după destituirea din învățământ, influența directă asupra colaborărilor, prin acele faimoase ședințe săptămânale.

Personalitate excepțională a învățământului universitar, entuziast el însuși, mereu tânăr sufletește, G. Călinescu poseda arta dialogului cu un auditoriu juvenil și înflăcărat, cu încredințarea că *trebuie să se ivească în sufletele tinerilor visul unei Româнії grandioase, de cultură universală*.

Intensificarea prezenței spirituale a scriitorului se datorează și manualului școlar. Pentru întâia oară, un capitol distinct, cuprinzând prezentarea generală a studiilor de critică și istorie literară, împreună cu analiza romanului *Enigma Otiliei*, a fost inclus în *Literatura română contemporană (Perioada 1920–1944)*, manual pentru clasa a XI-a, apărut în anul 1960; revăzut periodic, va fi reluat în toate edițiile ulterioare. Menționăm și introducerea în ultimii ani, la Universitatea din București, a unui curs opțional dedicat lui G. Călinescu.

După revoluția din decembrie 1989, personalitatea lui G. Călinescu a revenit în actualitate, prin relevarea influenței negative exercitată asupra mass-mediei românești a anilor 1944–1949 și 1955–1965. Criticului i se reproșează a fi jucat rolul unui agent de influență, manipulat de comuniști, în scopul dezinformării opiniei publice. Însă *angajarea* lui G. Călinescu are numeroase nuanțe, ce nu pot fi elucidate decât prin restudierea integrală a publicisticii.

Aceste împrejurări favorizante au contribuit în egală măsură la permanentizarea existenței spirituale a lui G. Călinescu, dăinuire desfășurată, cu intensități aproape egale, pe trei planuri diferite.

Indiferent de nuanțele sub care se realizează, observăm o statornică raportare a criticii de azi la demersul critic călinescian. Pentru generațiile afirmate în ultimul sfert de veac, călinescianismul a însemnat o instanță exemplară de ținută intelectuală: atitudinea ostilă inerției în gândire, spirit critic asociat cu pătrunzătoarea disociere și nuanțata selectare și

ierarhizare a valorilor. Se adaugă interesul permanent arătat de critică operei și vieții scriitorului, preocupare concretizată în numeroase studii, eseuri, articole și monografii. Toată această literatură constituie dovada vitalității inepuizabile a creației călinesciene, a profilului ei de operă deschisă, aptă să ofere privirii critice structurile cele mai diferite. Prin repetata editare și reeditare, opera a venit, de asemenea, să consolideze prezența omului. Monografiile despre Eminescu și Creangă, studiile diverse, compendiul de istorie literară, a doua ediție din *Istoria literaturii române...*, romanele și nuvelele, poezia și dramaturgia, volumele selectivă din publicistică, scrisorile trimise și corespondența primită au pus la îndemâna cititorului o mare parte a creației sale. În anul 1965, a fost inaugurată seria de opere începută ca ediție de autor. G. Călinescu a pregătit personal primele trei volume, dar nu a izbutit să-l vadă apărut decât pe primul, celelalte fiind realizate de colectivul redacțional al Editurii Minerva.

Editarea critică integrală a operei lui G. Călinescu, inițiată de Editura Minerva, devine astfel o necesitate a momentului literar actual. Marea ediție critică va dezvălui dintr-o nouă perspectivă atât dimensiunile de acum, consacrate, ale activității critice și literare, cât și fețele neștiute sau incomplet cunoscute ale creației unei personalități de excepție, va înlesni un dialog complex cu o operă monumentală și va argumenta valoarea ei adânc reprezentativă pentru spiritualitatea românească.

p. 513-533.

Am scris unele periodice la 1960 a călătorit în G. Călinescu în anul 1949-1971. Într-o zi am avut o discuție cu el de cel puțin 10 ore a purtat polemici (G. Călinescu: "Polemici dragă", 1971) și a fost uimiri la cel (G. Călinescu: "Polemici", 1971). Am participat și revizuit la 1960 G. Călinescu în colaborare, Fațete, de exemplu, sau "Polemici" compoziții și altele. Dăruiește personalitate, pe care, în anumite momente, lăsa G. Călinescu.

Bibliografie

- G. Călinescu, *Giovanni Papini – Un om sfârșit*, traducere de G. Călinescu, cu o prefață a autorului la ediția românească și o prefață de Al. Marcu, Editura Cultura Națională, 1923 (cartea apare în ianuarie sau februarie 1924).
- G. Călinescu, *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1925.
- G. Călinescu, *Valachia și Moldova în vechile periple italiene*, în *Omagiu lui Ramiro Oritz*, București, 1929, p. 51–58.
- G. Călinescu, *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1930.
- Lucrările de seminar ale studentului G. Călinescu, publicate și comentate de Ovidiu Papadima, *Din anii studenției, Revista de istorie și teorie literară*, vol. 14, nr. 3–4, 1965, p. 513–533.

*

Am studiat toate periodicele la care a colaborat G. Călinescu între anii 1919–1931. Am citit atât articolele sale, cât și ale celor cu care a purtat polemici (E. Lovinescu, Mihail Dragomirescu) sau a făcut referiri la ele (Ion Barbu, Mircea Eliade, Petru Comarnescu ș.a.). Am parcurs și revistele la care G. Călinescu nu a colaborat, *Falanga*, de exemplu, spre a urmări ecoul activității sale. Dăm lista periodicelor, pe ani, în ordinea colaborării lui G. Călinescu:

Sburătorul, 1919.
Dimineața, 1920.
Roma, 1921–1931.
Dacia, 1921.
Unviersul literar, 1926–1928.
Viața literară, 1927–1929.
Sburătorul, 1927.
sinteza, 1927.
Gândirea, 1927–1929.
Opinia, 1927–1928.
Opoziția, 1928.
Vremea, 1930–1931.
Capricorn, 1930.
Cuvântul, 1931.
Mișcarea, 1931.
Viața românească, 1931.
Licăriri, 1931.

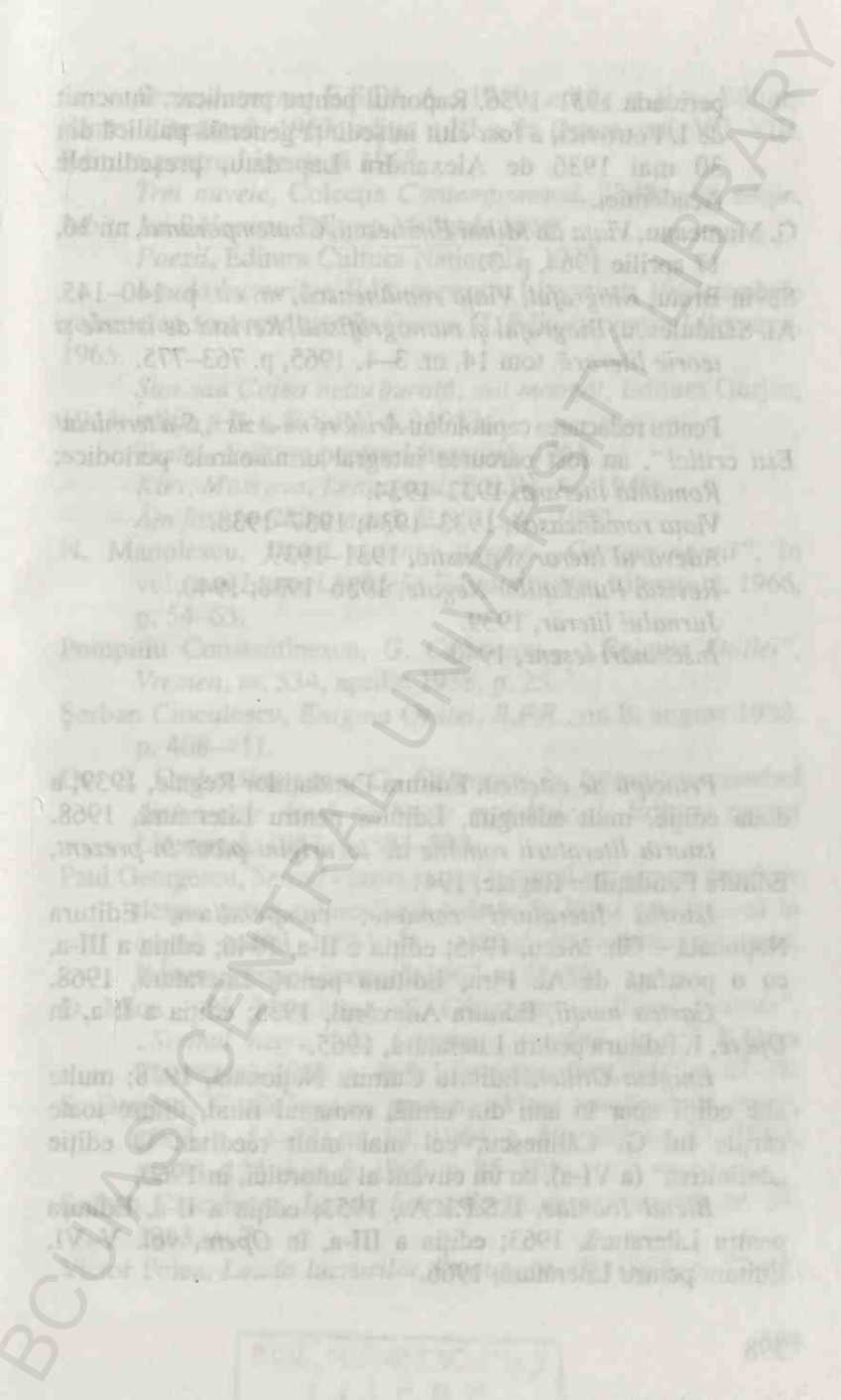
*

Viața lui Mihai Eminescu, Editura Cultura Națională, 1932; ediția nu are aparat critic; motivarea: „vremurile nu mai îngăduie această risipă de pagini“. Ediția a II-a, neschimbată, 1933. Ediția a III-a, Editura Fundațiilor Regale, 1938, cu bibliografie: „Am pus numerele de ordine la bibliografie, pe care le-am raportat în text ca să spulberăm învinuirile de rapt și invenție“. Ediția a IV-a, revăzută, Editura pentru Literatură, 1964, cu XV „imagini din lumea lui Eminescu“.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. I, Editura Cultura Națională (1934): *Filosofia teoretică*, p. 5–91; *Filosofia practică*, p. 92–222. Pe copertă e reproducă masca lui M. Eminescu, opera sculptorului O. Han.

Opera lui Mihai Eminescu, vol II, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1935: *Cultura*, p. 5–129; *Descrierea operei*, p. 130–329.

Opera lui M. Eminescu, vol III, Editura Fundația..., 1935: *Descrierea operei* (urmare), p. 5–318; *Lămuriri*, p. 319–321; *Erata* la vol. I, p. 323–324.



perioada 1931–1936. Raportul pentru premiere, întocmit de I. Petrovici, a fost citit în ședința generală publică din 30 mai 1936 de Alexandru Lapedatu, președintele Academiei.

G. Munteanu, *Viața lui Mihai Eminescu*, *Contemporanul*, nr. 16, 17 aprilie 1964, p. 3.

Savin Bratu, *Biograful*, *Viața românească*, nr. cit. p. 140–145.

Al. Săndulescu, *Biograful și monografistul*, *Revista de istorie și teorie literară*, tom 14, nr. 3–4, 1965, p. 763–775.

Pentru redactarea capitolului: *Aristarc mi-a zis: „S-a terminat! Ești critic!”*, au fost parcurse integral următoarele periodice: *România literară*, 1932–1934.

Viața românească, 1933–1934; 1937–1938.

Adevărul literar și artistic, 1931–1939.

Revista Fundațiilor Regale, 1936–1938; 1940.

Jurnalul literar, 1939.

Însemnări ieșene, 1940

*

Principii de estetică, Editura Fundațiilor Regale, 1939; a doua ediție, mult adăugită, Editura pentru Literatură, 1968.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Editura Fundațiilor Regale, 1941.

Istoria literaturii române, compendium, Editura Națională – Gh. Mecu, 1945; ediția a II-a, 1946; ediția a III-a, cu o postfață de Al. Piru, Editura pentru Literatură, 1968.

Cartea nuntii, Editura Adevărul, 1933; ediția a II-a, în *Opere*, I, Editura pentru Literatură, 1965.

Enigma Otiliei, Editura Cultura Națională, 1938; multe alte ediții apar în anii din urmă, romanul fiind, dintre toate cărțile lui G. Călinescu, cel mai mult reeditat. O ediție „definitivă” (a VI-a), cu un cuvânt al autorului, în 1960.

Bietul Ioanide, E.S.P.L.A., 1953; ediția a II-a, Editura pentru Literatură, 1963; ediția a III-a, în *Opere*, vol. V–VI, Editura pentru Literatură, 1966.

Scrinul negru, E.S.P.L.A., 1960; ediția a II-a, Editura pentru Literatură, 1963; ediția a III-a, în *Opere*, vol. VII–VIII, Editura pentru Literatură 1968.

Trei nuvele, Colecția *Contemporanul*, 1948; altă ediție, *Iubita lui Bălcescu*, Editura Militară, 1966.

Poesii, Editura Cultura Națională, 1937.

Lauda lucrurilor, Editura pentru Literatură, 1963; ambele volume au fost reeditate în *Opere*, II, Editura pentru Literatură, 1965.

Șun sau Calea neturburată, mit mongol, Editura Gorjan, 1943; ediția a II-a, E.S.P.L.A., 1953.

Teatru, Editura pentru Literatură, 1965.

Kiev, Moscova, Leningrad, E.S.P.L.A., 1949.

Am fost în China nouă, E.S.P.L.A., 1953.

N. Manolescu, *Două cuvinte despre „Cartea nunții”*, în volumul *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 54–63.

Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu – „*Enigma Otiliei*”, *Vremea*, nr. 534, aprilie 1938, p. 25.

Șerban Cioculescu, *Enigma Otiliei*, *R.F.R.*, nr. 8, august 1938, p. 408–411.

Ov. S. Crohmălniceanu, G. Călinescu în *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru Literatură, 1967, p. 584–603.

Paul Georgescu, *Sensul clasicismului* (autorul retipărește cronicile despre proza călinesciană apărute în *Viața românească* în cursul anului 1965), în volumul *Polivalența necesară*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 63–86.

D. Micu – N. Manolescu, G. Călinescu – „*Bietul Ioanide*”, „*Scrinul negru*”, în *Literatura română de azi*, Editura Tineretului, 1965, p. 163–171; despre poet, *ibid.*, p. 67–78.

S. Damian, G. Călinescu, prozator, *Viața românească*, nr. 9, 1964, p. 54–78; nr. 10, 1964, p. 82–105; nr. 11, 1964, p. 111–124 și nr. 5, 1965, p. 85–101.

Șerban Cioculescu, *Lauda lucrurilor*, *Gazeta literară*, nr. 34, 1963, p. 7.

Victor Felea, *Lauda lucrurilor*, *Steaua*, nr. 10, 1963, p. 77–81.

- M. Petroveanu, *Lauda lucrurilor, Viața românească*, nr. 11, 1963, p. 119–124.
- Dumitru Micu, „*Șun*” de G. Călinescu, *Iașul literar*, an. V, nr. 3–4, 1953, p. 323–328.
- Șerban Cioculescu, *Șun sau Calea neturburată, Viața românească*, nr. 6, 1965, p. 61–63.
- Ion Bălu, *Dramaturgul, Viața românească*, nr. 6, 1965, p. 123–128.
- G. Muntean, *Vocația teatrului, Revista de istorie și teorie literară*, tom. 14, nr. 3–4, 1965, p. 673–689.
- I. Negoîtescu, G. Călinescu – „*Șun sau Calea neturburată*”, în volumul *Scriitorii moderni*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 266–270.

*

- Ecoul*, 1944.
- Tribuna poporului*, 1944–1945.
- Lumea*, 1945–1946.
- Națiunea*, 1946–1949
- Revista Fundațiilor Regale*, 1945–1947.
- Caiet de poezie*, 1946–1947.
- Contemporanul*, 1947–1965.
- Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1952–1963.
- Revista de istorie și teorie literară*, 1964.

*

Limba română, manual pentru clasa I de gimnaziu; *idem* pentru clasele a II-a și a III-a; *idem* pentru clasa a IV-a de liceu, Editura Națională – Gh. Mecu, 1947.

Jurnalul literar, 1947–1948.

Impresii asupra literaturii spaniole, Editura Fundațiilor regale, 1946; altă ediție, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Scriitorii străini, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

*

Nicolae Filimon, Editura Științifică, 1959.

Grigore Alexandrescu, Editura pentru Literatură, 1963.

Vasile Alecsandri, Editura Tineretului, 1965.

Studii și cercetări de istorie literară, prefață și note de

Al. Piru, „Biblioteca școlarului“, Editura Tineretului, 1965.

Studii și comunicări, culegere, Cuvânt înainte și note de

Al. Piru, „Biblioteca școlarului“, Editura Tineretului, 1966.

I. Eliade Rădulescu, text stabilit și adnotat de Al. Piru, Editura Tineretului, 1966.

Estetica basmului, Editura pentru Literatură, 1965.

Arta literară în folclor, în volumul *Istoria literaturii române*, I. Editura Academiei R.S. România, 1964, p. 200–229.

Sumarul

Primăvară impetuoasă	5
I. O scurtă fază de italianizare (1919-1926)	7
1. Atracția poeziei	7
2. Studentul	12
3. Primii pași	23
3.1. Colaborarea la revista <i>Roma</i>	24
3.2. Întâia călătorie în Italia	27
3.3. Traducerea romanului <i>Unuomo finito</i>	29
4. „Am redactat o vreme revista <i>Roma</i> “	30
5. Arhivistul	36
II. „Ascensiune“ (1926–1931)	40
1. Poetul	40
2. „Literatura străină“	44
2.1. La <i>Viața literară</i>	45
2.2. La <i>Roma</i>	53
3. „...luam act de prezența unui nou talent“	55
3.1. Critic la <i>Sburătorul</i>	55
3.2. Teoretizarea problemelor criticii	57
4. Etapa <i>sintezei</i>	60
5. Idiosincrasii și afinități spirituale	73
5.1. Raporturile cu Mihail Dragomirescu	76
5.2. Atitudinea față de E. Lovinescu	80
5.3. Admirația pentru V. Pârvan	95
6. „Voi urma... de a pune vorbă lângă vorbă și foaie peste foaie“	97
6.1. <i>Viața literară</i> , 1928–1929	99
6.2. <i>Gândirea</i> , 1927–1929	106
6.3. <i>Vremea</i> , 1930	112

7. „...mi se părea că aripi eterice se clatină în aer...”	114
7.1. Apropierea de ideologia <i>Gândirii</i>	114
7.2. Conflictul cu revista <i>Kalende</i>	117
7.3. Antigândirismul călinescian	121
8. „Visez o mereu iminentă revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă”	125
8.1. <i>Capricorn</i>	127
8.2. Concluzii	131
Vara creației	135
I. Exegi monumentum	137
1. <i>Viața lui Mihai Eminescu</i>	137
2. <i>Opera lui Mihai Eminescu</i>	159
2.1. Căutări	159
2.2. Filosofia teoretică. Filosofia practică	163
2.3. Cultura	170
2.4. Descrierea operei	174
2.5. Cadrul psihic. Cadrul fizic. Tehnica	178
2.6. Analize. Eminescu în timp și spațiu	187
3. Editor al poeziei eminesciene	196
4. <i>Ion Creangă</i>	199
II. „Aristarc mi-a zis: s-a terminat! Ești critic!”	209
1. Popas	209
2. <i>Experiența Vieții românești</i>	212
3. <i>Cronicarul literar</i>	222
3.1. Receptarea poeziei	226
3.2. Percepția prozei	229
3.3. Întăile ierarhizări valorice	230
3.4. Criticul între critici	238
3.5. Întoarcerea spre istoria literară	242
4. <i>Juranțul literar</i>	246
III. „Principii de estetică”	263
1. Incursiuni în spațiul poeziei moderne	263
2. Tehnica criticii și a istoriei literare	269
3. Estetica poeziei	274
4. Teoretician al epocii clasice	279
IV. „...aere perenius”	284
1. <i>Istoria literaturii române de la origini până în prezent</i> ...	284
1.1. Singularizarea <i>Istoriei</i> ... în literatura critică română ...	284
1.2. Epoca veche	286

1.3. „Descoperirea Occidentului“	293
1.4. Literatura între anii 1827-1870	296
1.5. Marii clasici	306
1.6. Structuri și serii istorice	314
1.7. Ierarhizări valorice în perioada contemporană	328
1.8. Evoluția poeziei interbelice	342
1.9. „Subiectivismul“	354
2. Istoria literaturii române. Compendiu	360
V. Scriitorul	367
1. Prozatorul	367
1.1. Romanul călinescian în viziunea criticii	367
1.2. Biografie și creație	372
1.3. În căutarea unei formule	377
1.4. <i>Cartea nunții</i>	380
1.5. <i>Enigma Otiliei</i>	391
1.5.1. Structura compozițională	393
1.5.2. Tehnica narativă	394
1.5.3. Procedee narative moderne	397
1.5.4. Tipologia	402
1.6. Fantezie epică și livrescă	407
1.7. <i>Bietul Ioanide</i>	410
1.8. <i>Scrinul negru</i>	430
1.8.1. Mișcare ascendentă și coerență interioară	432
1.8.2. Tipologia	436
2. Poetul	445
2.1. <i>Poesii</i>	446
2.2. <i>Lauda lucrurilor</i>	451
3. Dramaturgul	460
3.1. <i>Șun</i>	460
3.2. Poemele dramatice	465
3.3. <i>Ludovic al XIX-lea</i>	468
4. Reporterul	471
Amurg de septembrie	475
I. „Prejudecata scrisului statornic“	477
1. <i>Tribuna poporului</i>	477
2. <i>Lumea</i>	485
3. <i>Națiunea</i>	492
4. Mizantropie și optimism	498

II. Profesorul și eseistul	507
1. Autor de manuale școlare	507
2. <i>Jurnalul literar</i> , seria a II-a	514
3. „Impresii“ asupra literaturii străine	527
III. Sensul clasicismului	537
1. <i>Clasicism, romantism, baroc</i>	537
2. <i>Sensul clasicismului</i>	541
3. Receptarea lui Proust	544
4. Reîntoarcerea spre clasicism	546
IV. Nostalgia erudiției	555
1. Refacerea <i>Istoriei literaturii române</i>	555
2. Nostalgia erudiției	559
3. Scriitori minori	564
4. Noile studii monografice	567
5. <i>Estetica basmului</i>	572
V. „Eram bărbatul care...”	574
1. Scriitorul total	579
2. Integrarea în tradiția critică	579
VI. Sensul „angajării“ lui G. Călinescu	581
VII. Dincolo de timp	589
<i>Bibliografie</i>	596

LIBRA® București

**Str. Avram Iancu nr. 6,
sectorul 2, 731041**

Tel.: 01/315.05.34; Fax: 313.40.97

e-mail: office-libra@itcnet.ro

www.mihaieminescu.ro

www.apler.ro

Consilier editorial: Ion Tomescu

Reflector: DANIELA ZĂRNU
Traducere: ELENA FRÎȘCĂ
Proiectare: TRINO TEAM SRL
Call no.: 98 87 13 04 3001

II. Profesiile de scriitor	50
1. Anul de scriitor	50
2. Jurnalul literar	51
3. Jurnalul literar	51
III. Clasa de scriitori	51
1. Clasa de scriitori	51
2. Secolul literar	51
3. Recepția literară	51
4. Receptivitatea literară	51
IV. Nostalgia erudită	55
1. Reflexia literară	55
2. Nostalgia erudită	55
3. Scriitorii erudiți	55
4. Noile studii monografice	56
5. Războaiele literare	56
V. Lăsați călăuzii	57
1. Scriitorii călăuzi	57
2. Integrarea în tradiția critică	57
VI. Sensul „angajării” lui G. Calinescu	58
VII. Dincolo de timp	58
Bibliografie	59

Redactor: DANIELA SÂRBU
 Producție: EUGEN PRISLOPAN
 Procesare: TEHNO TEAM S.R.L.

Coli tipo: 38. B.T. 15.09.2001

40800

„Aș releva ca semnificativă metoda lui Ion Bălu de a nu se mulțumi, ca majoritatea candidaților la doctorat, de a urmări descriptiv, cronologic, a premiselor unei opere, de la începuturi până la maturitate. D-sa caută o dată cu evoluția ideilor și a stilului, dezvoltarea personalității morale, zbuciumul interior, năzuințele, ambițiile – iar când este vorba de o viitoare personalitate majoră ca aceea a lui G. Călinescu, rezultatele acestei anchete sunt dintre cele mai semnificative.” (*Serban Cioculescu*)

„.... aplicația de cercetător nu șovăie nici un moment și referințele toate, privind angajarea publicistică și ideologică a personalității lui G. Călinescu, se fac strict documentar, fără spontaneități neștiințifice de admirator. Atitudinea aceasta conduce pe Ion Bălu la o anumită libertate critică, necunoscută multor admiratori ai lui G. Călinescu. E vorba de păstrarea obiectivității și respectul adevărului, care nu scade niciodată pe un scriitor, când i se observă alături de mari merite manifestări mai puțin merituose, în timp ce criticul sporește totdeauna autoritatea.” (*Vladimir Streinu*)

„Ion Bălu știe despre opera lui G. Călinescu totul... Erudiția se înfățișează adesea într-o formă greoaie, aridă, neatractivă, oamenii de carte neexcelând decât rareori și prin eleganță stilistică. Cu totul alta e situația în monografia de față. Ion Bălu a învățat de la G. Călinescu stilul alert, claritatea, precizia, modul direct, frust de a se exprima, însușiri în virtutea cărora lucrarea sa procură o lectură nu doar suportabilă, ci de-a dreptul antrenantă.” (*Dumitru Micu*)